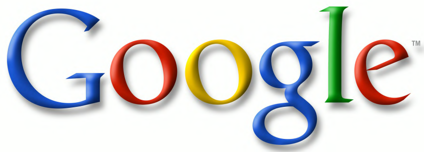




Camille Bellaigue

L'Année Musica

et Dramatique

VII 1893



PARIS
Librairie Ch. DELAG
15, rue Soufflo



L'Année Musicale

ET DRAMATIQUE

COMPIÈGNE. — IMPRIMERIE HENRY LEFEBVRE

31, RUE DE SOLFERINO, 31

CAMILLE BELLAIGUE

L'Année Musicale

ET DRAMATIQUE

VII

1893

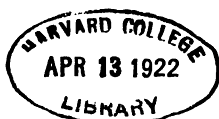


PARIS

LIBRAIRIE CHARLES DELAGRAVE

15, RUE SOUFFLOT, 15

1894


HARVARD COLLEGE
APR 13 1922
LIBRARY



L'Année Musicale

ET DRAMATIQUE

I

Théâtre du Gymnase : *Charles Demailly*, pièce en 5 tableaux, tirée du roman de MM. Edmond et Jules de Goncourt, par MM. Paul Alexis et Oscar Méténier. — Théâtre du Vaudeville : *Gens de biens*, comédie en 3 actes, de M. Maurice Denier. — Grand-Théâtre : *Lysistrata*, comédie en 4 actes et un prologue, de M. Maurice Donnay, musique de M. Dutacq.

1er janvier 1893.



Ne se lassera-t-on jamais de faire des pièces avec des romans, ou, passez-moi le jeu de mots, de mettre des romans en pièces? J'avoue ingénument que je n'avais pas lu *Charles Demailly* avant de le voir ; je n'ai pas voulu le lire après, afin de juger du drame plus librement. Aussi ne parlerai-je que de ce que j'ai vu. C'est peu de

chose : cinq tableaux sans préparation, sans explication ni commentaire ; une pièce moins qu'un scénario.

Le premier et le second de ces tableaux sont les plus insignifiants, les plus dépourvus d'action, d'observation et de style même. Le premier représente le salon d'une irrégulière, Mlle Crécy, laquelle donne une soirée dansante. Aux sons de « la valse enivrante », comme dit Labiche, paraissent successivement, et quelquefois simultanément, les représentants et les représentantes des deux demi-mondes masculin et féminin, la galanterie et le journalisme : Mlle Ninette et autres, M. Nachette et autres. Parmi ces autres, au-dessus d'eux, nous dit-on, par le talent et par la fortune, au-dessus de Montbaillard, de Couturat, de Mollandeux, de Pomageot, au-dessus d'un certain Nachette surtout, qu'on nous présente tout de suite comme un triste sire, voici Charles Demailly, chroniqueur génial, auteur dramatique en herbe. Ces messieurs constituent l'état-major d'un journal qui s'appelle comme pourraient s'appeler plusieurs journaux : *le Scandale*. De Charles Demailly nous apprenons deux choses : il prépare une pièce pour le

Gymnase et il aime une ingénue du même Gymnase, Mlle Marthe Mance. Il l'aime comme les jeunes gens se mettent aujourd'hui à aimer les actrices, jusqu'à l'épouser. Il l'épouse donc, et voilà le premier acte.

Par malheur, artiste sur les planches, Marthe, dans la vie, n'est qu'une cabotine. Vide est sa jolie tête, et dur son petit cœur. Au début cependant elle paraît aimer son mari ; mais sottement, niaisement, surtout en comédienne : avec des mines de poupée, des gentillesses d'actrice et des grâces minaudières; et puis, le tic professionnel possède cet esprit étroit, uniquement tendu vers le théâtre, vers « les rôles », vers le rôle que Charles est en train d'écrire pour sa femme. Marthe n'est pas seulement sèche : elle est coquette et superstitieuse; un miroir traîne toujours sur sa chaise longue, et Charles ayant par mégarde laissé tomber ce miroir, qui se brise, Marthe s'irrite, s'épouvante, et c'est le second acte. — Il est court et insignifiant.

Au troisième acte, plus d'amour ; Charles s'apercevant chaque jour davantage que sa femme est une pécore et une méchante pécore. Marthe, dans un accès de dépit, a refusé le fameux rôle,

qui a cessé de lui plaire. Demailly le donnera donc à Mlle Ninette. Ici intervient Nachette, le vilain folliculaire aperçu au premier acte. C'est l'envieux, le traître, le Iago du journalisme, le Judas du premier-Paris. Il déteste Charles et veut le perdre. A cet effet, il excite la jalousie de Marthe en lui représentant le succès possible, probable même de Ninette. Alors la cabotine furieuse livre au journaliste des lettres intimes où Charles traite sans indulgence la plupart de ses camarades ; Nachette lui-même s'y trouve qualifié de vieux singe. C'en est fait de la pièce de Demailly, si de telles lettres sont publiées.

Elles le seront au quatrième acte, lequel est le meilleur, parce qu'il donne une noble idée d'une noble institution : c'est le journalisme, oh ! bien entendu, certain journalisme, que je veux dire. Nous sommes dans les bureaux du *Scandale ;* le numéro de ce soir contiendra les lettres de Demailly, encadrées dans un article de Nachette. Mauvaise action, mais bonne affaire, comme dit le rédacteur en chef. Et pour atténuer l'action, sans gâter l'affaire, une note de la direction désavouera l'article ci-dessus et annoncera au public, en termes indignés, le renvoi de

Nachette. Et cette étude, cette esquisse au moins des mœurs de la presse ne m'avait pas semblé dénuée d'intérêt. Elle m'avait donné une sensation pénible, mais assez puissante, de bassesse et d'ignominie. J'avais tort, sans doute, car autour de moi les gens les mieux informés, les plus compétents, déclarèrent cette scène invraisemblable et poncive. Il paraît que l'honneur de la presse ne fait plus question aujourd'hui.

Revenons aux faits. Nachette est donc mis à la porte, tandis que son article court Paris. Demailly furieux se précipite au bureau du journal. Il n'y rencontre plus Nachette, mais il y est rejoint par Marthe, prise de remords, qui tombe à ses genoux et implore son pardon. Comme il le lui refuse, elle se relève et l'insulte odieusement, en cabotine. Lui alors, ivre de colère, se précipite sur elle, la saisit à bras-le-corps et fait mine de la jeter par la fenêtre. Mais il se ravise et se borne à la chasser par la porte. Elle sort et va rejoindre Nachette.

Et au dernier tableau, nous la retrouvons chanteuse et danseuse de café-concert. Charles cependant est devenu fou; puis de longs soins l'ont guéri à moitié, mais à moitié seulement.

Or, un soir d'été, le vieil ami qui s'est fait son gardien ayant eu l'idée malencontreuse de l'emmener dîner aux Ambassadeurs, le malheureux voit sa femme, l'entend et il en meurt.

Voilà le squelette de la pièce, et sur ce squelette il n'y a pas grand'chose. « Ces deux romans, écrivait naguère M. Jules Lemaître de *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, ces deux romans, qui ont chacun quatre cents pages, pourraient, si l'on gardait seulement le récit, n'en avoir qu'une cinquantaine. » Ce doit être avec ces cinquante pages-là qu'on a fait la pièce, et sans doute c'est dans les trois cent cinquante autres qu'est le meilleur du roman, l'analyse des caractères et l'étude « du milieu », journalisme et théâtre. Serrons le sujet de plus près encore que nous ne l'avons fait en le racontant. Le voici, toujours suivant M. Lemaître : « Charles Demailly, homme de lettres, épouse par amour une actrice, Marthe, petite personne jolie, sotte et sèche, qui le prend en haine, le calomnie, le torture dans son cœur et dans son honneur et le précipite enfin dans la folie incurable. » Au Gymnase, que nous montre-t-on de tout cela ? Charles Demailly, homme de lettres ? Je veux

bien qu'au premier acte, chez le héros et ses camarades, on aperçoive quelques traits de ce caractère, mais quels traits ? Les plus connus et surtout les plus convenus. Comment des personnages des de Goncourt, ces écrivains « modernes » par excellence, tiennent-ils des propos aussi arriérés sur l'incompatibilité de l'amour, du mariage, avec l'art et la littérature ? Cela sent furieusement la « gendelettrie », comme on dit maintenant, d'un mot aussi affreux que la chose. Et cette affreuse chose est partout dans le premier acte, où se débitent avec importance des sentences comme celles-ci : « La femme est l'erreur de l'homme, » ou comme cette autre, moins poncive à coup sûr, mais en revanche plus obscure : « La femme qui n'aime pas la musique et l'homme qui l'aime sont deux êtres incomplets. » Est-ce là encore cette fameuse « écriture artiste », dont j'entendis toujours louer les frères de Goncourt, non moins que de leur modernité ?

Encore moins que l'homme de lettres nous voyons en Charles Demailly l'amoureux. Aussi bien, nous ne voyons rien ou presque rien dans cette pièce, dans ces pièces plutôt, qui sont des

abrégés de livres et comme des tables de matières ; on nous montre des effets, on nous livre des résultats, sans jamais nous informer des précédents ni des causes. Poser des jalons n'est point faire une route, et des échantillons ne sauraient tenir lieu de tapisserie. Qu'arrive-t-il alors? Qu'une œuvre comme celle-ci, très simple, très claire même par les faits, paraît obscure et presque inintelligible par les sentiments et les caractères. On suit les personnages comme des nageurs qui plongent; ici, là, suivant leur caprice et sans que nulle part notre œil puisse les deviner ou les attendre, ils reparaissent à la surface et montrent la tête, mais le plus souvent ils restent sous l'eau.

L'héroïne autant que le héros nous échappe. Au premier acte, c'est une délicieuse ingénue; au second, une poupée; une perruche au troisième; au quatrième, un monstre. Comme les autres, ce caractère nous est servi par tranches et procède par soubresauts. Pourquoi Marthe se sent-elle attirée vers ce « vilain singe » de Nachette? D'où vient en elle, au quatrième acte, cette explosion de férocité, cette cruauté atroce? Cabotine, direz-vous. Mais c'est bien tôt, c'est trop tôt dit; il en fallait dire davantage. Pourquoi en-

core, pourquoi enfin... Mais on ne cesserait de demander des pourquoi à cette pièce, qui ne répond à aucun. C'est au roman sans doute qu'il faut s'adresser.

L'interprétation est supérieure au drame. M. Raphaël Duflos, que je n'avais guère aimé d'abord, a montré dans le dernier acte beaucoup de puissance et de sobriété. Mme Sizos, qui joue le rôle de Marthe, y est aussi heureusement servie par ses défauts que par ses qualités, et je n'aurais qu'à louer M. Nertann, M. Colombey et M. Hirch, qui représente sans mot dire un Brésilien dont l'opérette ne voudrait plus.

Le Vaudeville a donné, une seule fois et en matinée, une très charmante pièce, qui plus que beaucoup d'autres mériterait les honneurs du soir, de nombreux soirs. Il est juste de la louer avant et au besoin afin qu'elle les obtienne. Je n'avais pas médiocrement goûté, l'année dernière, *les Jobards*, de MM. Denier et Guinon; j'aime encore mieux aujourd'hui *Gens de bien*, de M. Denier tout seul.

Ces gens de bien ont un fils unique et vont le marier. Quelques jours avant le mariage, le jeune

homme se voit dans la nécessité d'avouer à ses parents qu'il a pour maîtresse une pauvre ouvrière, et de cette maîtresse un enfant. Feront-ils épouser à leur fils sa maîtresse ou le laisseront-ils épouser sa fiancée ? Sa maîtresse, déciderait tout de suite M. Alexandre Dumas fils; il l'a dit plus d'une fois et très haut; sa fiancée, décide au contraire M. Maurice Denier, non pas tout de suite, mais après nous avoir montré chez les parents des répugnances, des scrupules, des vicissitudes morales, enfin une évolution d'idées et de conscience qui fait le sujet, assez ordinaire peut-être, et le mérite, assurément très distingué, de cette comédie.

Gens de bien, M. et Mme Dubreuil le sont l'un et l'autre. En un coin de Paris, et du vieux Paris sans doute, ils partagent entre les offices de l'église voisine et les œuvres de charité leur vie retirée, bourgeoise, étroite et pieuse. Leur Adrien a grandi sous leur aile. Ils ont tout fait pour garder sa jeunesse immaculée, lui ménageant à la maison les plaisirs permis, tels que la lecture, la musique et le billard. Malheureusement, à la maison aussi, Adrien a rencontré les plaisirs défendus en la personne de Léontine,

l'ouvrière, et voici que peu de jours avant d'épouser Mlle Suzanne Herbelot, il se résout à tout avouer. La liaison d'abord. Et de ce premier aveu l'effet est bien ce qu'il devait être, terrible assez plaisamment, dans cette sainte atmosphère, sur ces âmes droites jusqu'à la rigueur, innocentes jusqu'à la naïveté. Pauvres bonnes gens, qui croyaient et tenaient à la pureté de leur fils comme à celle d'une fille. Ainsi Adrien, leur Adrien, avait une maîtresse! Au mépris de toute pudeur, de toute dignité! s'écrie M. Dubreuil — Que faire maintenant? interroge le jeune homme penaud. — Rompre, et sur-le-champ. — Avec qui? — Avec Léontine Naturellement. Mais quand le coupable, après la faute, en confesse les suites, oh! alors l'émotion de M. Dubreuil tourne au tragique, je dirais presque à l'héroïque, et le digne homme, qui ne badine pas avec l'amour, s'en va tout courant demander la main de la séduite Léontine aux parents d'icelle, M. et Mme Surot.

Ne les ayant pas rencontrés chez eux, il les convoque chez lui. Mais avant de leur donner sa parole, il faut la reprendre aux Herbelot. Voici justement Mme Herbelot. Elle a de l'esprit et du cœur. Dubreuil, à mots couverts, en se servant

de la formule consacrée: « Des amis à nous, » lui fait entendre et ce qui arrive et ce qu'il a résolu: — « Vos amis n'ont pas le sens commun, » déclare tout bonnement Mme Herbelot; elle le démontre à sa manière, et peu à peu, comprenant les sages raisons que déduit cette sage personne, le rigide Dubreuil se sent fléchir et se prend à douter si tout à l'heure il voyait juste en voyant si droit. Et devant la famille Surot ses doutes augmentent cruellement. La famille Surot se compose d'un père ouvrier, d'une mère concierge en retraite, de la séduite Léontine et d'Auguste, un petit frère. L'entrevue est fort plaisante ; le père Surot, ignorant jusqu'ici le nom du séducteur de sa fille, se répand en confidences familières, en remerciements pour l'intérêt qu'on lui témoigne. Il demande cependant ce qu'on lui veut, pourquoi on l'a fait venir, et alors les Dubreuil, interdits, mal à l'aise, n'osant décidément affronter une telle alliance, finissent par proposer aux parents de Léontine, à Léontine elle-même, de lui chercher dans l'œuvre des Unions réparatrices qu'ils patronnent, un mari de bonne volonté. La pauvre fille se met à pleurer. Puisqu'elle ne

demandait rien, pas de réparation d'aucune sorte, pourquoi l'humilier ainsi? La voyant en cet état, le père Surot comprend que l'amant de sa fille est le fils Dubreuil. Ainsi depuis une demi-heure on se moquait de lui (il a le droit de le croire); on abusait de sa confiance! Et voilà le bonhomme en fureur; il jure, tempête, fait du tapage, et le pauvre M. Dubreuil n'évite un esclandre affreux qu'en fourrant à la porte la famille Surot tout entière.

Une pareille scène a complètement retourné notre Dubreuil, et le revirement n'a rien que de vraisemblable: — « Voyez-vous ce goujat, ce mal élevé! Moi qui lui demandais sa fille pour mon fils!... » — Notez qu'il ne la lui a pas demandée, il en avait eu seulement l'intention; mais nous prenons aisément nos intentions pour des actes, surtout quand nos actes, comme c'est ici le cas, n'ont pas été tout à fait à la hauteur de nos intentions. Quoi qu'il en soit, elles ont radicalement changé, les intentions de Dubreuil, et quand Mme Herbelot arrive pour connaître le résultat de l'entrevue Surot, elle trouve dans l'âme de nos gens de bien les doutes presque éclaircis, les scrupules plus qu'à demi levés. Je

dis presque, je dis à demi, car la finesse morale de l'œuvre et des caractères tient surtout à ces à-peu-près. Mme Herbelot n'a pas de peine à terminer les choses. De plus en plus, en l'écoutant, les Dubreuil se rendent. Oui, reddition véritable, dont ils ont conscience avec un peu de gêne, pour ne pas dire de honte. Décidément on servira une pension à Léontine, on assurera l'avenir de l'enfant. La bonne Mme Herbelot y veillera elle-même en secret. Adrien sera le mari de Suzanne, et, sa future belle-mère en répond, après une pareille aventure, le meilleur des maris.

Je crois que j'ai fort mal narré cette pièce, délicate à raconter, comme toutes celles qui valent par les faits moins que par les sentiments et les caractères. De ces caractères mêmes je crains d'avoir donné une idée inexacte, insuffisante plutôt, à la fois sommaire et banale. L'analyse ci-dessus, quand je la relis, me semble pesante, et la comédie de M. Denier est avant tout légère, aussi éloignée que possible de la lourdeur et de l'outrance. *Gens de bien!* Quelles canailles on n'eût pas manqué de nous présenter au Théâtre-Libre, sous ce nom! Avec quel parti pris d'ironie, de mépris, de cruauté comme on

disait naguère, de « rosserie » comme ils disent maintenant en plus joli langage! Un « jeune » de chez M. Antoine eût fait ainsi. Par hasard et par bonheur, M. Denier a la jeunesse indulgente. Il aime seulement à noter avec une ironie douce, un peu mélancolique, les petites taches des plus purs, les petites faiblesses des plus forts. Il n'en triomphe pas au moins; il ne s'en indigne pas non plus ; il les voit et sans amertume, sinon sans tristesse, il en sourit. Déjà dans *les Jobards*, M. Denier avait montré, nous nous rappelons avec quelle sensibilité et quelle délicatesse compatissante, des êtres de choix se courbant un peu, oh! très peu, devant la vie, et la nécessité, ployant ne fût-ce que d'une ligne, mais d'une ligne enfin, des consciences qui se croyaient inflexibles. *Gens de bien* nous donnent le même spectacle, et ici encore M. Denier a pour ainsi dire fait passer des rides sur des âmes claires et dormantes comme certaines eaux.

Oui, les bonnes gens vivaient endormis dans l'ombre étroite de leur vertu. Ils se sont éveillés au choc de la réalité. D'abord ils ont appris que leur fils avait fait une faute, comme ils diraient presque en leur dévot langage, et si plaisante que

soit leur désillusion, n'y saurait-on trouver, en tâchant de la sentir comme eux, quelque chose de respectable et pour un peu je dirais de touchant? Au moins, que la faute soit réparée ainsi qu'elle peut, qu'elle doit l'être, fût-ce au prix de l'intérêt, du bonheur même, voilà chez Dubreuil le cri spontané de la conscience et de la logique morale. Toute la valeur de la comédie consiste dans le désaveu progressif de ce premier mouvement, désaveu conseillé par la faiblesse sans doute, mais imposé aussi par la raison, par le devoir pratique, lequel ne saurait toujours être le devoir absolu. Il est certain qu'on n'épouse pas Léontine, l'eût-on séduite, eût-on d'elle un enfant, et je doute que Mme Aubray elle-même poussât son fils à cet hymen, après avoir fait la connaissance de l'étonnante famille Surot. Adrien d'ailleurs n'est-il pas engagé aussi envers Suzanne Herbelot? La jeune fille l'aime profondément, ne soupçonne rien de l'aventure, et les droits de la fiancée peuvent paraître opposables, préférables peut-être à ceux de la maîtresse, d'une maîtresse surtout comme la pauvre Léontine, qui ne revendique rien, s'efface et se sacrifie. Sans doute, mais tout cela n'empêche

pas qu'il y ait eu faute de la part d'Adrien, et de cette faute, en n'en poursuivant pas jusqu'au bout la stricte réparation, les pauvres parents se sentent vaguement complices ; dans une très petite mesure, ils le sentent aussi, raisonnable et commandée, mais commandée par la vie, les conventions, ou du moins les convenances sociales, lesquelles ne sont pas la loi supérieure et peut-être la contredisent. Le dernier acte contient une scène délicieuse, où les bons Dubreuil, assis à côté l'un de l'autre, mettent en commun leurs scrupules décidément vaincus. Ils se rendent compte, avec un malaise ingénu, qu'après quarante ans d'intransigeance morale, ils viennent de transiger pour la première fois. Ils avaient certes toutes les excuses du monde pour reculer devant un trop rude devoir; ce recul pourtant suffit à les troubler, et toujours ils garderont au fond du cœur un peu de gêne, un de ces plis légers que marque parfois la vie sur les âmes jusqu'alors parfaitement unies, et qui ne s'efface jamais.

Voilà ce qui plaît tant chez M. Denier: c'est la justesse et la mesure, c'est l'observation indulgente et doucement émue, non pas de l'infamie,

ni même du mal, mais du moindre bien; c'est la vue moyenne de la moyenne humanité.

En écoutant *Gens de bien*, savez-vous à quoi je songeais ? A une autre œuvre, supérieure celle-là, et qui finit sur les sommets, à la *Terre promise*, de M. Paul Bourget. Certaines analogies, certaines différences aussi m'apparaissaient entre la fière moralité du roman et la plus humble moralité de la comédie, et les deux leçons, bien qu'en fait elles se contredisent, me semblaient conciliables au fond, également justes toutes deux, également d'accord avec les événements et les caractères. Pourquoi Francis Nayrac ne peut-il épouser Henriette Scilly comme Adrien Dubreuil épouse Suzanne Herbelot ? Parce que des confidences surprises (et de quelle tragique manière !) ont tué dans l'âme d'Henriette un idéal qui ne saurait plus revivre. L'obstacle insurmontable est moins ici la faute de Francis que la révélation atroce, et qui faillit être meurtrière, de cette faute. Dans *Gens de bien* au contraire, la fiancée ignore tout; seule, la sage Mme Herbelot a été avertie, et c'est elle qui sauve la situation. Avertie à temps, ne croyez-vous pas que la noble Mme Scilly l'eût sauvée de même ?

Par certains côtés, ces deux rares belles-mères me semblent dignes de se connaître et de se comprendre. Et que ces deux œuvres, le beau roman et la charmante comédie, ne puissent ni ne doivent finir de même sorte, cela établit entre elles non pas une opposition, mais une différence seulement. *Terre promise* est plus selon l'idéal et *Gens de bien* selon la réalité.

La comédie de M. Denier est excellemment jouée par MM. Lagrange et Michel, Mmes Grassot et Samary, pour ne citer que les rôles principaux. Et les rôles secondaires ne sont pas non plus mal tenus.

Il nous reste peu de place pour constater que les deux premiers actes de *Lysistrata* sont assez plaisants, les deux derniers fort ennuyeux, tous les quatre d'une gaillardise vraiment par trop libre, trop facile aussi, et qui d'ailleurs ne ressemble pas à l'impudeur, fût-ce à l'obscénité en quelque sorte mythique, symbolique, je dirais presque religieuse des anciens. Que la *Lysistrata* originale ne pût être appropriée (c'est le mot) au théâtre contemporain, cela ne faisait pas question.

Mais l'avoir accommodée au goût du jour, à notre convenance, ou à notre inconvenance, cela ne me paraît pas plus d'un vrai poète qu'il ne serait d'un artiste, peintre ou sculpteur, d'habiller à la mode actuelle une fresque ou un bronze libertin de Pompéi. L'indécence païenne avait, ou du moins à travers dix-neuf siècles elle nous paraît avoir eu je ne sais quoi d'instinctif, de sincère, de vaguement sérieux qui l'excuse et que, voulue et artificielle, la grivoiserie moderne rapetisse et travestit.

Les femmes d'Athènes, pour abréger la guerre avec Sparte, jurent de ne pas accorder la moindre faveur à leurs maris ou à leurs amants avant que la paix ne soit conclue, ou au moins promise. Elles tiennent leur serment et la paix se fait aussitôt. Voilà toute la *Lysistrata* d'Aristophane. Sur ce thème, que je me permettrai de qualifier de stérile, M. Donnay a exécuté des variations de vaudeville et d'opérette. Le principal ressort comique en est la perpétuelle et peu décente allusion à l'amour abjuré, désiré, regretté, provoqué, ignoré ou goûté en cachette par les unes et les autres de ces dames, selon l'état d'âme de chacune et son tempérament. Chacune a sa

manière de penser et de parler, mais toutes pensent à la même chose, parlent de la même chose, et cette chose est celle que vous savez. M. Donnay s'est servi encore d'un autre procédé, qui n'est que l'application à la caricature, à la charge d'atelier, du précepte fameux: « Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques. » Des Athéniens, par exemple, diront: filer à la perse, au lieu de: filer à l'anglaise, qui déjà n'est pas irrésistible; au lieu de: monter un bateau, qui peut-être vous laisse froid, monter une trirème, et cela constitue un moyen assez médiocre de provoquer un rire inférieur.

A la comédie d'Aristophane M. Donnay a cousu encore, avec du fil blanc et un peu gros, une banale intrigue d'adultère entre Lysistrata et le stratège Agathos, qu'on appelle à tout moment « le brave général », ce qui n'est peut-être pas d'un goût très pur. Et il a semblé aussi que M. Renan était mort depuis trop peu de jours pour qu'on le représentât, même sans le parodier, parmi les invités de l'hétaïre Salabacca.

Ne finissons pas cependant sans louer quelques couplets en vers d'un assez beau lyrisme, égarés dans cette prose ultra-leste, comme des

notes de lyre ou de double flûte antique dans un concert de mirlitons.

L'interprétation de *Lysistrata* est plus que convenable pour les oreilles ; pour les yeux, un peu moins, les tuniques étant, comme les allusions, transparentes. Mme Réjane paraît descendre de l'Acropole moins que de Montmartre ; elle est d'ailleurs spirituelle à souhait. Mme Tessandier a la mollesse, l'indolence lassée d'une courtisane asiatique (c'est ainsi du moins que je me figure une courtisane asiatique) ; M. Guitry ressemble plaisamment à un Achille de pendule. La musique de M. Dutacq nous a charmé, la mise en scène est somptueuse, et le décor du troisième acte se colore des teintes fleur de pêcher que là-bas, au pays de beauté, répand sur le front des temples le premier rayon du soleil.





II

Comédie française : Reprise du *Père prodigue,* comédie en 5 actes, de M. Alexandre Dumas fils. — Théâtre du Vaudeville : l'*Invitée,* comédie en 3 actes, de M. François de Curel.

1er février 1893.

Je cherchai, dit M. Alexandre Dumas fils dans une de ses préfaces, je cherchai le point sur lequel la faculté d'observation dont je me sentais ou me croyais doué pouvait se porter avec le plus de fruit, non seulement pour moi, mais pour les autres. Je le trouvai tout de suite. Ce point, c'était l'amour. » — C'est parce que le *Père prodigue* ne touche pas ce point, ou le touche fort peu, que le *Père prodigue* ne restera peut-être pas parmi les meilleurs ouvrages de M. Dumas fils, et les plus essentiels, parmi les plus formelles

manifestations de sa pensée, de son talent et de sa manière.

Par extraordinaire, le sujet du *Père prodigue* n'est pas la relation entre les deux sexes, entre deux représentants, variables d'ailleurs, de l'un et de l'autre : mari et femme, amant et maîtresse, chaste jeune homme et fille-mère, courtisane et jeune homme naïf ; non, c'est la relation entre un père et un fils, un fils légitime, ce qui supprime encore un élément d'intérêt cher à M. Dumas. Le *Père prodigue* est, avec la *Question d'argent*, la comédie où l'auteur est le moins lui-même, celle dont les critiques, pour étudier et définir le théâtre du maître, peuvent le plus aisément se passer. M. Paul Bourget nomme à peine le *Père prodigue* dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, et dans les *Idées morales du temps présent* M. Edouard Rod ne le cite pas. Enfin M. Dumas, comme s'il reconnaissait lui-même que sa pièce n'a rien à voir avec ses thèses favorites, y a mis une préface non de moraliste, mais d'homme de théâtre seulement, et qui commence ainsi : « Aujourd'hui, si vous le voulez bien, nous parlerons métier. » D'où l'on peut conclure que cette comédie, agréable plutôt que nécessaire dans

l'ensemble de l'œuvre de M. Dumas, cette comédie pour ainsi dire hors cadre, sinon hors ligne, est en un sens aussi peu que possible de M. Dumas fils. Dans un autre sens pourtant, elle est bien de lui. Le fils, et le fils surtout l'a écrite, et par elle a voulu rendre un hommage indulgent et tendre à un père qui fut entre tous prodigue, et prodigue de tout : d'esprit, d'argent et de cœur.

L'œuvre ne discute et ne résout pas de problème ; elle étudie un caractère. Le comte Fernand de La Rivonnière a cinquante ans sonnés, mais sonnés sans qu'il les ait entendus. A vingt-cinq ans, resté veuf, riche et libre, avec un enfant, il a mené joyeuse vie, et à cette vie, aussitôt que possible, il a eu le tort d'associer son fils. Il s'est fait l'ami d'André, ce qui est très bien, et, ce qui l'est moins, son camarade. De cette camaraderie les conséquences ont été celles-ci : à eux deux, le père et le fils ont mangé, l'un sa fortune entière, l'autre la sienne à moitié. Délicatement et sans en rien dire, André partage avec son père la moitié qui lui reste et dont ils pourront vivre encore aisément, à la condition de se ranger et de se réduire. Le comte ne demande pas mieux. Il a justement résolu de faire une fin, mais une

fin de jeune homme. Il s'est mis en tête, en sa tête grise et légère, d'épouser les dix-huit ans d'Hélène de Brignac, et il charge son fils de la négociation. Heureusement, et à temps, il s'aperçoit qu'il a trois fois l'âge de cette enfant, qu'elle aime son fils, que son fils l'aime, et c'est pour André qu'il demande, avec un joli mouvement de générosité et de tendresse paternelle, la petite main qu'il avait prié follement André de demander pour lui.

Le voilà maintenant le plus charmant, le plus adorable des pères et des beaux-pères, installé en tiers entre les jeunes époux. Il fait pour eux mille folies, pour elle surtout, dont il raffole et qu'il ne quitte plus. Si par hasard André s'absente, il promène sa belle-fille, la conduit au bal, au spectacle, la distrait de son mieux; enfin, comme il le dit lui-même, il égaie les entr'actes. Il les égaie si bien que le sérieux André commence à en éprouver sinon de l'inquiétude, au moins un peu d'agacement et d'ennui. Sans compter que le monde glose, avec malice d'abord, bientôt avec méchanceté. De vilains propos rapportés au comte l'affligent et le blessent. Essayez, lui dit-on, essayez d'annoncer à votre fils que vous partez

pour un long voyage, et vous verrez quel soulagement il en éprouvera. Le comte essaie, en effet, et surprenant sur le visage d'André une joie mal déguisée : « Ah ! soupire-t-il avec des larmes dans les yeux, mon fils ne m'aime plus. »

Il ne part pas cependant, et c'est le jeune ménage qui part pour l'Italie. Cela suffit pour que le comte, laissé à lui-même, à sa propre faiblesse, tombe ou retombe entre les mains avides d'une certaine Albertine de La Borde, qui le guettait. Il l'installe auprès de lui, dans l'hôtel, à la place abandonnée par ses enfants. Le jour où ceux-ci reviennent, André se présente chez son père ; il lui demande quelles sont pour l'avenir ses intentions et s'il a résolu de garder Albertine. Le comte le prenant de très haut, André lui déclare, non sans trouble : « Alors, mon père, je vous sauverai malgré vous... Je suis ici chez moi. — J'en sortirai donc, répond le comte, puisque tu m'en chasses ; reprends ton argent, je ne veux plus rien de toi ; va-t'en, non pas de cette maison qui t'appartient, mais de mon cœur que je t'avais donné tout entier, moi, et que je ne t'eusse jamais repris. » Et la brouille serait sans remède, et le comte, rejeté dans le désordre, y vieillirait jus-

qu'à la mort, s'il ne s'offrait à lui, André à peine sorti, une occasion inespérée de dévouement et d'héroïsme paternel. Quand je dis inespérée, j'ai tort, M. Dumas ayant au contraire préparé dès le début, et ménagé avec une adresse consommée cette péripétie décisive. André, en se mariant, avait dû rompre avec une maîtresse sentimentale, Mme de Prailles, « la dame en noir », dont il est mainte fois question. Le comte s'était complaisamment entremis dans cette rupture; mais, toujours pitoyable aux jolies femmes, il avait permis à celle-ci d'écrire de temps en temps à André, sous la seule condition d'adresser les lettres à lui-même pour ne rien compromettre. Or une de ces lettres a été interceptée par M. de Prailles, le plus intraitable des maris, qui vient en personne remettre le billet à qui de droit. « A moi, » déclare le comte, qui prend pour lui la lettre et le duel à mort qui s'ensuivra.

Le cinquième acte arrange tout, M. de Prailles étant blessé comme il le faut, et Albertine congédiée comme il le faut aussi, pour qu'André, fils excellent, n'ait plus qu'à tomber dans les bras de son excellent père. On tuera ce soir le veau gras, après avoir eu peur un instant qu'il ne mourût de

vieillesse, et demain, pour épouser non plus une fillette, ni une fille, mais une sage et fidèle amie, Mme veuve Godefroy, qui ne demande qu'à faire son bonheur, le père prodigue revêtira la robe nuptiale.

En certaines de ses parties, les deux premiers actes surtout, la comédie de M. Dumas a paru lente. Ses trente-cinq ans en sont la cause, et aussi ses interprètes actuels. Il va sans dire que cette lenteur n'est pas dans le dialogue, lequel va toujours comme le vent, mais dans l'action, dans l'exposition surtout, qui dure deux grands actes. Il est évident que le *Père prodigue* ne débute pas avec l'éclat de la *Princesse George* ou le brio de *Francillon*. Les personnages y prennent leur temps et ne nous disent assez vite ni ce qu'ils sont ni ce qu'ils feront. Albertine, par exemple, ne se déclare pas tout de suite, et nous ne savons pas au juste à qui elle en veut, sans compter que la « dame en noir », dont on nous parle vaguement, nous aide mal à nous orienter. Le Dumas de ces vingt dernières années, celui des pièces en trois actes, a plus de décision, plus de concision aussi, car en cinq actes le sujet du *Père prodigue* est un peu trop au large. L'habit est brodé sur

toutes les coutures, éblouissant de paillettes d'or, mais il flotte au lieu de coller. Quelques coups de ciseau n'y ont rien fait, et des plis se voient encore.

Cela n'empêche que le métier, comme dit l'auteur dans sa préface, n'ait ici la part qui doit lui revenir, et cette part est belle. Logique, et logique implacable entre le point de départ et le point d'arrivée, mise en saillie des côtés dominants, science des contre-parties, c'est-à-dire des *noirs*, des ombres, des oppositions en un mot, qui constituent l'équilibre, l'ensemble et l'harmonie (vous reconnaissez, je pense, le langage même du maître), tout ce programme de facture, d'exécution ou de virtuosité, tracé par la préface, est rempli par la comédie. On le montrerait aisément. On ferait voir de même, et je crois qu'on l'a déjà fait, que si la préface en question se moque de Scribe, la pièce pourtant, je n'ose dire s'inspire, mais peut-être se souvient de lui. Vérifiez le grand ressort de l'œuvre : le duel; il atteste avant tout une main ingénieuse, qui l'a finement travaillé, puis monté pour qu'il joue au bon moment. Et je vois bien que l'incident fait saillir en plein le caractère du comte, ou mieux

le trait dominant qu'il en fallait dégager; mais l'incident ne résulte, ne sort pas de ce caractère même, ni du caractère d'André ou de personne. C'est un moyen, mais un moyen extérieur, le plus joli tour d'une adresse consommée, mais un tour d'adresse surtout.

Et non seulement dans le métier, mais dans les personnages encore, on surprendrait peut-être quelques traces de Scribe. Le comte de La Rivonnière, ce viveur élégant, éternellement jeune, sensible, facile à l'amour, à l'attendrissement et aux larmes, ce père qui mettrait son fils sur la paille, quitte à se faire tuer pour lui, ce père charmant de gaîté, de grâce aimable et de folie, est un véritable père du Gymnase. Oui, décidément cette pièce est bien de M. Dumas fils, de M. Dumas jeune, et par la jeunesse, par une psychologie souriante et légère, elle a de quoi nous séduire encore. Je conviens que la paternité, chez le comte de La Rivonnière, a manqué de sérieux, de dignité même et de moralité; on sait assez que l'idéal, selon M. Dumas, l'idéal du père ou de l'épouse, l'idéal domestique enfin et familial, n'est pas toujours de premier choix. Le comte de La Rivonnière n'en demeure pas moins, dans

toute la force du terme, ou plutôt dans ce qui reste de force à ce terme aujourd'hui démodé, un personnage sympathique. « Qu'est-ce que ces hommes-là ont donc en eux pour qu'on ne puisse jamais leur en vouloir? — Ils ont leur cœur. » — Et la comédie a son cœur aussi, comme le héros. Elle a je ne sais quelle sensibilité d'autrefois, elle a cette donnée touchante, cette jolie interversion des rôles paternel et filial, que résume le mot d'André au comte : « Je ne suis plus ton fils, je suis ton père. » Et par cette tendresse à rebours, entre le père et le fils, quelles que soient leurs fautes, le rapport essentiel, éternel, le lien des cœurs est sauvegardé. Il est rompu au contraire dans une comédie classique, à laquelle par antithèse le *Père prodigue* peut faire songer : l'*Avare*. Et voyez comme ici M. Dumas, cet implacable, ce justicier, nous apparaît moins amer, moins âpre que Molière. L'*Avare* aussi met aux prises un père et un fils, et nous les montre en rivalité d'amour. Mais entre eux le conflit est poussé jusqu'au tragique, jusqu'à l'atroce même, et la nature y est outragée, parce qu'entre eux se dresse un vice odieux, meurtrier de toute affection, tandis qu'entre le comte de La Rivonnière

et son fils il n'y a que des torts, les torts d'une âme légère et non pas vile, d'une âme prodigue, c'est-à-dire d'une âme coupable seulement d'avoir trop donné, mais capable au moins de donner encore, toujours, et de se donner elle-même. Voilà par où la comédie de Molière est plus profonde, plus pénible aussi, et la comédie de M. Dumas plus aimable. Voilà pourquoi, dans celle-ci, la belle, très belle scène du quatrième acte entre le père et le fils n'atteint pas et ne devait pas atteindre à la cruauté des scènes entre Harpagon et Cléante. Voilà pourquoi, même au plus vif de la crise, André et le comte n'échangent pas de ces mots irréparables, de ces traits qui font plus que blesser le cœur et la tendresse, qui les tuent : « Je te donne ma malédiction. — Je n'ai que faire de vos dons ! » Les erreurs d'un La Rivonnière peuvent bien troubler et, comme nous le disions, intervertir les affections naturelles ; le vice d'un Harpagon les corrompt dans leur source et les tarit.

J'ai goûté fort inégalement les interprètes du *Père prodigue* : beaucoup M. Le Bargy, fils sérieux et grave ; très peu M. Febvre, père un peu dépourvu de grâce, de légèreté, de cordialité, de

bonté, dans un rôle fait de tout cela, de bonté surtout. Mme Pierson au contraire est une Mme Godefroy cordiale et bonne, et M. Berr, le plus futé des petits laquais. J'aimerais que Mlle Marsy (Albertine de La Borde) eût une diction plus nette, un jeu plus large, qu'elle parlât moins vite et fît de son lorgnon un plus modeste usage, et j'aimerais aussi que M. Prudhon ne jouât dans le répertoire de M. Dumas fils que le clerc de notaire de *Francillon*.

L'*Invitée*, de M. de Curel, a réussi avec un éclat qui n'est au-dessus ni de son mérite ni de notre attente. Après la plus qu'austère étude de dévotion qui s'appelait, assez désagréablement d'ailleurs, l'*Envers d'une sainte*; après le drame saisissant des *Fossiles*, où nous avions presque retrouvé la vision grossissante du romantisme, avec je ne sais quel écho réveillé des *Burgraves*, M. de Curel nous devait une œuvre aussi forte, un peu détendue et assouplie seulement, sans toutefois rien abdiquer ni contraindre de sa fière, triste et puissante pensée. Cette œuvre, il vient de nous la donner, et par elle il s'affirme décidément comme le premier parmi les nouveaux

écrivains de théâtre; parmi les autres, comme un des premiers.

Anna de Grécourt vit depuis vingt ans séparée de son mari. Jadis, après l'avoir épousé par amour, elle fut pendant quatre années la plus heureuse des femmes. Mais un jour elle découvrit qu'Hubert la trompait avec une drôlesse. Éperdue de douleur, elle s'enfuit, laissant derrière elle ses deux petites filles. Son mari la crut coupable, partie avec un amant, et répandit le bruit qu'elle était folle. De Vienne, sa ville natale, où elle s'était réfugiée, la fière créature ne daigna même pas se justifier. Elle s'enferma dans le silence, sinon dans la retraite. Belle, riche, intelligente, et désireuse de refaire sa destinée, elle vécut dans le monde et elle y vécut irréprochable. Mais, ayant trop souffert d'aimer, elle résolut d'abjurer tous les amours. Elle ne revit jamais ni son mari coupable, ni même ses enfants innocents, et pareille au blessé qui s'achèverait lui-même, cette âme entreprit son triste suicide. Elle finit par mourir, ou par se croire morte. Et maintenant Mme de Grécourt, presque vieille, a les cheveux gris comme les cendres de son cœur éteint. Elle attend aujourd'hui un de ses amis, resté aussi

l'ami de son mari, Hector Bagadais, un brave garçon que jadis elle refusa d'épouser et qui ne lui retira pas pour cela son amitié. Hector arrive, chargé par Grécourt d'inviter Anna à venir voir ses filles, qu'elle ne connaît pas. Elle refuse d'abord, par dignité, par orgueil, par indifférence surtout, par cette indifférence douloureusement acquise et que pour son repos elle ne veut pas troubler. Le bon Hector insiste et elle l'interroge sur la vie que mène Hubert. De cette vie elle apprend l'irrégularité, et la demi-installation près de ses filles d'une maîtresse, Mme de Raon. Ces détails, sans l'indigner, l'intéressent, et par curiosité maintenant, par une curiosité de l'esprit ou du cœur, on ne sait au juste, et peut-être ne le sait-elle pas bien elle-même, Mme de Grécourt accepte l'invitation et part.

Au second acte, nous sommes à la campagne, chez M. de Grécourt. Nous y faisons la connaissance des deux jeunes filles, Thérèse et Alice. De l'éducation qu'elles ont reçue et que vous devinez, elles se rendent compte et elles souffrent, parce que, malgré leurs allures et leur langage, elles ont l'esprit juste et le cœur droit. Mêlées à l'équivoque d'un faux ménage, en bons termes d'ail-

leurs avec Mme de Raon, qu'elles appellent de son petit nom, Marguerite, tout en soupçonnant quelle place elle occupe, elles se voient avec dépit compromises par elles-mêmes, par le renom de folie de leur mère et par la vie commune avec une compagne suspecte. Soudain une voiture s'arrête. Leur vieil ami Bagadais en descend, et leur présente sans la nommer, une visiteuse. Mais à peine celle-ci éloignée pour un instant, il la nomme, et les deux sœurs en éprouvent d'abord moins d'émotion que de surprise. Pourtant elles se rapprochent peu à peu de cette mère qui ne se déclare pas, l'entourent gentiment de leurs bras, et de leur voix redevenue enfantine l'appellent maman. Anna se trouble, s'attendrit, mais sans se rendre encore. Après ses filles elle revoit son mari et elle le revoit méconnaissable, affaibli, avili. Comment d'un aussi triste personnage a-t-elle pu garder, non pas un regret, mais seulement un souvenir? Et que lui veut-il aujourd'hui? Pourquoi l'a-t-il rappelée après vingt ans, ce risible mari, ce père méprisable? Il le lui avoue avec une bassesse ingénue : pour lui rendre leurs filles, dont la présence entrave la liberté de ses amours. A son tour enfin, Mme de Raon paraît devant

Anna, et de l'insignifiante maîtresse comme du ridicule époux, elle se joue avec ironie, l'hôtesse hautaine, l'invitée d'un jour.

D'un jour? — Ses filles l'auront-elles vainement appelée maman? Avec l'habitude d'aimer en a-t-elle perdu jusqu'à l'instinct, et son cœur ne revivra-t-il pas?

Si, mais d'une faible et languissante vie. Enhardies par la présence de leur mère, les deux jeunes filles disent à Mme de Raon des vérités insolentes; à leur père lui-même, elles tiennent tête et signifient leur volonté ou de garder leur mère ou de partir avec elle. Et Grécourt ayant, sur ces entrefaites, appris de Bagadais que sa femme n'eut jamais à se reprocher la moindre faiblesse, en éprouve une sorte de malaise et presque de dépit. Envers l'épouse irréprochable, envers ses filles elles-mêmes, il se sent plus coupable, surtout coupable plus piteusement, et comme Anna pour rien au monde ne demeurerait auprès de lui, que lui-même d'ailleurs ne se sent ni la force ni l'envie de rompre avec Mme de Raon, Mme de Grécourt repartira pour Vienne, emmenant ses filles. Mais elle les emmènera sans joie, par affectueux intérêt plus que par tendresse

passionnée et vraiment maternelle. Et l'ironique visiteuse, prenant congé de son hôte, lui laisse ce mélancolique adieu : « J'étais venue le cœur pauvre; je m'en vais, le cœur un peu enrichi; merci de votre gracieuse invitation. »

Telle est cette œuvre supérieure, comédie de caractères, qu'une seule raison empêche d'être parfaite : la difficulté d'en admettre le point de départ. Eh! oui, je l'entends bien la question préalable, et chacun de nous se l'est posée après le premier acte ; c'est le cri de la pauvre reine, en appelant à toutes les mères. Les mères, en effet, ne comprendront, ne croiront jamais qu'une femme, fût-ce la plus désespérée, abandonne ses enfants, et durant vingt longues années, s'étudie et réussisse enfin à ne les plus chérir. L'effort n'est pas seulement impie, je veux bien qu'il soit impossible. Tâchons pourtant de l'admettre, d'imaginer cette âme plus que singulière, et cet exemple, ou cette hypothèse exceptionnelle, unique même ; concédons à l'auteur son postulat psychologique, et nous l'en verrons tirer une des études les plus graves et les plus amères qu'on ait faites au théâtre, de l'égoïsme et des fautes contre le cœur.

L'égoïsme est le sujet de l'œuvre, comme celui des *Fossiles* était le sacrifice aveugle, criminel même, à un préjugé dont nous finissions par entrevoir la farouche grandeur et l'horreur sacrée. De même ici, M. de Curel a tout fait, sans peut-être que ce soit encore assez, pour excuser et pour nous imposer son héroïne. De l'endurcissement de soi-même auquel elle s'est vouée, il donne des raisons profondes : « A vingt-quatre ans, dit Mme de Grécourt à son mari, le plus grand ennemi d'une femme complètement délaissée, c'est son propre cœur. J'ai vaincu le mien par des moyens barbares, y étouffant tout ce qui demandait à vivre, fauchant amitiés et penchants qui pouvaient entretenir la faculté d'aimer, l'apaisant avec d'arides coquetteries, comme on trompe la soif dans le désert avec de petits cailloux. — L'ai-je assez mutilé, ce pauvre cœur! Actuellement, il n'y reste plus une fibre aimante, c'est un jardin transformé en cour pierreuse, sans un coin de verdure. A force d'y persécuter l'ivraie, le bon grain n'y peut plus pousser. Le bon grain, ce serait de chérir mes filles. »

Commencez-vous à comprendre l'étrange et hautaine créature? A tout prix elle a voulu ne

plus souffrir, oubliant que de certaine souffrance il est impie et funeste de se guérir. Egoïste, elle l'a été, nous le disions plus haut, jusqu'au suicide du cœur ; mais avouez que son égoïsme est d'une grande allure, qu'il témoigne d'un raffinement supérieur et qu'il parle un beau langage.

De M. de Grécourt, au contraire, l'égoïsme a quelque chose de misérable, de bas et d'amèrement ridicule, que la scène du second acte entre les deux époux souligne avec un dédain exquis. Allez, vous êtes un pauvre homme! comme dit la Jacqueline de Musset. Pauvre homme, et même quelque chose de plus, qui, au bout de vingt ans, rend à sa femme des enfants incommodes à l'indignité de sa vieillesse. Pauvre homme, qui s'excuse, et si honteusement, d'avoir imposé à ses filles une vie interlope, et l'intimité d'une maîtresse dont il dit, à sa femme toujours, avec une étonnante mélancolie : « Voyez-vous, Marguerite n'est pas l'amie qu'il me faudrait! » Pauvre homme enfin, et père plus que jamais égoïste et lâche, qui plutôt que de purifier sa demeure, en exile ses filles, leur avouant bassement que son âme est de celles qui se cram-

ponnent à la vie (et quelle vie!), au lieu de se préparer à la quitter noblement.

Égoïstes aussi, avec la grâce et l'ingénuité de leur jeunesse blonde, mais égoïstes, les vingt ans de Thérèse et les dix-huit ans d'Alice. Leur mère, qu'elles croyaient non pas morte, mais quelque chose de pis, leur mère revient, et, de son retour, elles aperçoivent l'intérêt futur et pratique avant d'en ressentir la joie irréfléchie et généreuse. Telle ne sera jamais leur joie; leurs petites âmes, trop longtemps closes, ne peuvent plus que s'entr'ouvrir. En vain elles entoureront de leurs bras celle dont jamais elles ne furent embrassées; en vain elles lui diront : « Nous savons qui vous êtes, et vous êtes maman. » Il est trop tard; ces lueurs ne deviendront ni lumière, ni foyer, et c'est dans une demi-clarté du cœur, mêlée de tristes ombres, que s'ébauchera cette imparfaite reprise d'une mère qui a désappris la tendresse, par des enfants qui ne l'apprirent jamais.

Il est trop tard, voilà la conclusion pénible, mais forcée, où marche la comédie de M. de Curel, et où elle atteint tout droit et sans broncher. Et si grand est le talent de l'auteur, si forte et si juste sa pensée, que, parti de l'invraisem-

blable et, je le veux bien, du faux, il arrive à la vérité. Que dis-je, il y arrive! C'est elle toujours, elle seulement qu'il rencontre à chaque pas sur son chemin, oh! je le sais, un chemin douloureux et qui passe à travers des ruines. — « Moi, dit Anna, devant le vide affreux de mon cœur, je mesure ce qui m'est à jamais refusé. Depuis longtemps je savais ce qu'il en coûte de supprimer en soi les sentiments que Dieu y a mis; on en souffre tant qu'on les garde, et l'on reste inconsolable de les avoir perdus. » — La pièce est là tout entière : en voilà le sujet, le développement et la moralité. Qu'elle est tristement vraie, l'impuissance de cette maternité désenchantée à se retrouver, à se ressaisir, et quel dénoûment fut jamais plus amer et plus logique aussi? Il fallait qu'une telle mère emmenât de telles filles, mais qu'elle les emmenât ainsi, presque sans autre joie pour les enfants que le plaisir d'échapper à une situation fausse, sans autre bonheur pour elle-même que le pâle et froid bonheur du devoir et de la bonté. — « Être bon, dit à sa mère une des deux jeunes filles, c'est encore une façon d'aimer. — A moins, répond Mme de Grécourt, que ce ne soit chez les âmes

orgueilleuses une façon hautaine de rendre à la vie le bien pour le mal. » — Et chacun, à la fin de la comédie, sera traité selon son mérite, selon la nature et le degré de son égoïsme. Le père demeurera dans une de ces intimités qui sont pires que le pire abandon. Les jeunes filles trouveront auprès de leur mère, ou plutôt grâce à elle, les avantages et le genre de bonheur qu'elles ont espéré, ou calculé. — « Je suis, leur dit Anna, comme les vieux saules creux; le bois mort du cœur n'empêche pas les branches de verdir et les oiseaux d'y trouver un abri. » — Mais Anna sera la plus punie des trois, parce qu'elle a été la plus coupable, parce que son égoïsme a été le plus raffiné, le plus volontaire, surtout parce qu'il a corrompu en elle une âme qui ressemble à cette herbe des toits dont parle Bossuet, et qui se sèche d'elle-même : « Qu'il serait à désirer qu'elle ne fût pas née dans un lieu si haut, et qu'elle durât plus longtemps dans quelque vallée déserte! »

Par l'originalité et l'élévation des idées, par la profondeur de l'observation, la comédie de M. de Curel est de premier ordre; elle ne l'est pas moins par la beauté du style, beauté faite à la

fois de vigueur et de charme, de simplicité et de poésie. L'auteur de l'*Invitée* est un penseur, un écrivain, et un penseur et un écrivain de théâtre. Le jour, qu'il faut souhaiter prochain, où il prendra son sujet et cherchera son inspiration dans la règle plutôt que dans l'exception de l'humanité, il nous donnera complètement le chef-d'œuvre qu'il vient de nous donner un peu et même beaucoup plus qu'à demi.

Félicitons-nous que l'*Invitée* n'ait pas été représentée à la Comédie-Française : elle n'y eût pas trouvé sa merveilleuse interprète. Mme Pasca joue le rôle plus que difficile d'Anna de Grécourt avec un talent supérieur à toutes les difficultés, avec je ne sais quoi de las, de blasé et de blessé dans la voix, le regard et le geste ; avec la fierté, l'ironie souveraine et aussi la profonde tristesse d'une créature qui ne peut plus aimer, mais qui peut toujours souffrir. Une telle artiste fait mieux qu'interpréter : elle collabore. — M. Boisselot au contraire, qui joue M. de Grécourt, l'a joué, selon nous, à faux; trop bas, d'un ton au-dessous de l'œuvre en général, et même du rôle en particulier. Par sa tenue, ses mines, par certain attirail grotesque de pêcheur à la ligne, il fait de ce mari

de grande comédie un mari de vaudeville à la Blum et Toché, que, fût-ce il y a vingt-cinq ans, la belle, l'intelligente Anna jamais n'aurait aimé. Rien dans le texte ne me paraît justifier une telle caricature, qui jure avec l'ensemble de l'œuvre et le compromet.

Le temps me manque, et aussi le goût, de vous raconter le dernier spectacle de M. Antoine. Il se composa de *Mademoiselle Julie*, une malpropreté scandinave, et du *Ménage Brésile*, une ordure française. Je n'oublie pas, aujourd'hui surtout, que le Théâtre-Libre nous a révélé M. de Curel; mais il nous le fait payer chèrement.





III

Théâtre de l'Opéra-Comique : *Werther*, drame lyrique en 4 actes, paroles de MM. Édouard Blau, Paul Milliet et George Hartmann, musique de M. Massenet.

1er février 1893.

IMEZ-VOUS le Massenet de *Manon* et de la *Suite alsacienne ?* Oui, n'est-ce pas, et beaucoup, car avec celui de *Marie-Magdeleine* et des *Érinnyes*, c'est le meilleur. Eh bien, c'est lui que nous venons de retrouver et qui s'est retrouvé lui-même. Dans son œuvre nouvelle et constamment exquise, les personnages, les caractères, les âmes enfin, sont traitées comme dans *Manon :* avec une sensibilité non moins délicate, et, le sujet le comportant, plus profonde, surtout plus douloureuse. Et les choses respirent une poésie pareille à la poésie des *Scènes d'Alsace*. Des deux côtés du fleuve, n'est-ce pas la même nature, et aujourd'hui hélas! le même pays ?

Le livret n'a pas été maladroitement tiré du roman de Goethe, qu'il défigure le moins possible. Et puis les poëmes extraits d'œuvres supérieures ont cet avantage, qu'on y sent passer quelquefois le souffle du génie inspirateur. Ici, par exemple, dans la spécieuse et lyrique apologie du suicide : « Quel est l'homme, quel est le père qui pourrait s'irriter de voir son fils, qu'il n'attendait pas, lui sauter au cou en s'écriant : Me voici, mon père, pardonne-moi si j'ai abrégé mon voyage, si je suis de retour avant le terme que tu m'avais prescrit... Je ne suis bien qu'auprès de toi; je veux souffrir et jouir en ta présence... Et toi, Père céleste et chéri, pourrais-tu repousser ton fils! » Ainsi parle le héros du roman, et celui du drame musical ne chante guère autrement. Ailleurs encore, ce mouvement sublime, ce cri d'un immense et magnifique orgueil : « Prends le deuil, nature; ton fils, ton bien-aimé va mourir! » les librettistes l'ont conservé, et je leur en ai quelque reconnaissance. Mais je leur en veux, oh! pas beaucoup, d'avoir imaginé le personnage de Sophie, la sœur cadette de Charlotte, d'avoir concédé au goût frivole du public, à la prétendue nécessité des contrastes,

au cliché du rayon de soleil dans les œuvres sombres, cette fillette sautillante, babillante, cette Mlle Siebel, aussi malencontreusement éprise de Werther que l'est de Marguerite le Siebel véritable. Autre défaut, et plus grave : le second acte fait longueur et pourrait être supprimé sans dommage pour l'action qu'il ralentit, pour la couleur locale qu'il délaie, pour le musicien qu'il a médiocrement servi. Je n'en regretterais ni la séance au cabaret de Johann et de Schmidt, deux compagnons dont le premier acte nous a dépeint assez la joyeuse et buveuse humeur, ni la franche et froide explication entre Albert et Werther, ni même le gentil alleluia d'amour de Sophie, ni le raisonnable et presque maussade duo de Werther et de Charlotte, ni enfin un air frénétique de Werther, sorte de pas redoublé, seule page vraiment fâcheuse de la partition.

Du premier acte : la maison du bailli, retour de Charlotte et de Werther après le bal et causerie aux étoiles, aveu par Charlotte de ses fiançailles, et départ de Werther, on eût passé directement à l'acte troisième, qui serait devenu le second. Depuis des semaines, des mois même,

Werther est parti; Charlotte l'a supplié de ne reparaître qu'à Noël. Et Noël est venu; nous sommes le 24 décembre; Charlotte est mariée, et seule, le soir, elle relit les lettres de l'exilé. Vainement sa sœur essaie de dissiper sa tristesse et ses pressentiments; la porte s'ouvre : c'est lui. Duo d'amour, vertueuse défense de Charlotte qui s'enferme chez elle. Werther s'enfuit. Alors rentre Albert; il voit Charlotte troublée, il va l'interroger, quand un messager paraît avec le fameux billet : « Je pars pour un lointain voyage. Voulez-vous me prêter vos pistolets? » Et sur l'ordre d'Albert, Charlotte elle-même les donne. Entre-acte symphonique devant un décor représentant la petite ville de Walheim par une froide et blanche nuit de Noël, et dénoûment conforme à l'esthétique du drame musical, laquelle exige impérieusement que le héros expire sous nos yeux et dans les bras de la bien-aimée. Ici encore, fût-ce en dépit des traditions ou des conventions, j'aurais souhaité le dénoûment exact du roman, par la mort sans phrases, et solitaire.

Quoi qu'il en soit, *Werther* semblait prédestiné pour le talent de M. Massenet, ce talent fait surtout de passion un peu maladive et de déli-

cieuse faiblesse. Au musicien de la Magdaléenne, d'Électre invoquant les mânes de son père, de la Troyenne regrettant sa patrie, il faut des héroïnes plutôt que des héros, ou du moins des héros féminins; des âmes, non pas supérieures comme celle de Rodrigue, mais comme celle de Werther, inégales à la vie, à la souffrance et au devoir. La conscience douloureuse de cette inégalité, voilà l'idée qui domine l'œuvre de Goethe et que M. Massenet a su traduire. Mais d'autres ont aussi leur rôle et chez le poète et chez le musicien : une surtout, l'idée ou plutôt le sentiment de la nature, de cet univers que Werther mêle à ses rêves, à ses désirs, à ses amours, et qu'il atteste encore au moment de mourir.

On pouvait craindre seulement, tant il devait trouver en lui d'attraits et de sympathie, que M. Massenet n'exagérât le personnage. Vous savez à quel point ce jeune homme est impressionnable (c'est Werther que je veux dire). Il lui suffit d'entendre Charlotte parler, fort judicieusement sans doute, du *Vicaire de Wakefield*, pour qu'il pense perdre connaissance. Au bal, il se sent « le cœur percé d'un coup de poignard » chaque fois qu'une indiscrète voisine se permet

de prendre une des tranches de citron au sucre qu'il a préparées pour la bien-aimée. Et quand, à la fin de ce bal, Charlotte lui touchant la main et le regardant de ses yeux pleins de larmes, murmure : Klopstock ! « ...je pliai, nous dit-il, sous le poids des sensations qu'elle versa sur moi en prononçant se seul nom. Je succombai, je m'inclinai sur sa main en versant des larmes de volupté. Je relevai mes yeux vers les siens. Divin Klopstock ! Que n'as-tu dans ce regard ton apothéose ! » M. Massenet s'est gardé fort sagement de cette hyperesthésie; il a poussé la passion chez son héros jusqu'au comble, mais pas au-delà. Quant à Charlotte, il a trouvé pour elle des accents qu'il n'a guère accoutumé de prêter à ses héroïnes, et que celle-ci réclamait. J'avais peur de rencontrer désormais chez le musicien d'*Esclarmonde* plus de nerfs que de cœur, et que la sensualité, comme il arrive, eût pris le pas sur la sensibilité. Il n'en est point ainsi. Werther n'est pas un convulsionnaire, et vous pourrez surprendre quelque chose de troublé, mais rien de trouble, dans l'âme de Charlotte, la plus honnête petite bourgeoise allemande qui jamais ait résisté à la tentation.

S'il fallait caractériser la musique de *Werther* d'un mot, ou plutôt d'un nom, d'un exemple et d'une comparaison, cette raison la meilleure, en dépit du proverbe, c'est Schumann je crois que je nommerais; le Schumann des *lieder*, de ces petites choses qui sont de grands chefs-d'œuvre; Schumann, le maître des intimités et des tristesses allemandes. Si profonde fut la blessure faite au cœur de l'Allemagne par le coup de pistolet de Werther, et si lente à se guérir, que les poètes et les musiciens, les Heine et les Schumann, en saignèrent longtemps. Il semble que M. Massenet ait recueilli quelques gouttes, les dernières peut-être, de ce sang. Relisez les *lieder*, puis allez écouter *Werther*. Vous croirez entendre un écho, les harmoniques d'une note douloureuse. Le noyer de Schumann pourrait ombrager la maison du bailli; quand passa le cortège nuptial d'Albert et de Charlotte, ils ont dû soupirer et gémir, les petits anges que le musicien de Zwickau nous montre tout en pleurs sur le chemin des hymens sans amour. Enfin, lorsque l'amant auquel Schumann prête sa voix, et quelle voix! supplie les fleurs de se hausser sur leurs tiges, les oiseaux de chanter, les étoiles de des-

cendre pour le consoler, ne ressemble-t-il pas à Werther, et ne prend-il pas comme lui toute la nature à témoin de son martyre? Mais ce n'est pas seulement par le fond que l'œuvre de M. Massenet rappelle les *lieder*, c'est par la forme aussi; par les formes plutôt, formes brèves, peu précises, flottantes souvent, qui disent beaucoup et font beaucoup penser en peu de notes ou d'accords, qui parfois semblent se dissoudre dans l'atmosphère et devenir cette atmosphère elle-même, l'air qui nous enveloppe, nous baigne, et que nous respirons. *Werther*, par exemple, est aux antipodes de *Samson et Dalila*, que nous avons dernièrement étudié : classique et plastique, voilà ce que l'une des deux œuvres est le plus et l'autre le moins. Enfin, comme Schumann toujours, l'auteur de *Werther* aime à partager l'expression de sa pensée entre le chant et l'accompagnement, entre les instruments et les voix. Presque tout à l'orchestre, telle est, il me semble, la devise ou la formule de la nouvelle partition, et ce « presque » importe beaucoup; l'à peu près, ou le tour à tour plutôt, étant ici marque de goût, de tact et de sagesse. *Werther* n'est pas une œuvre de système, ni une œuvre de

rigueur, mais de grâce et de liberté; une œuvre d'alternative, et l'alternative, on le sait, plaît aux muses : *amant alterna Camœnæ*. Avec cela pourtant, l'œuvre est une, et elle est unie; variés y sont les moyens et les effets, sans y être heurtés ni contradictoires, et bien que faite surtout de charmants détails, de petites choses, il n'y a rien d'éparpillé dans l'impression qu'elle produit ni dans le souvenir qu'elle laisse.

Le premier acte, par le pittoresque du décor musical, la justesse de l'analyse sentimentale et la finesse des tons, est un tableau délicieux. Un beau matin d'été, le bailli de Walheim apprend à ses six enfants un Noël. Les petits attaquent d'abord de travers, ou faux, ou trop fort; l'orchestre fait de son mieux pour les rattraper, les maintenir, pour défendre la mesure et le rythme, mais les cris, les rires s'envolent avec les traits et les trilles indisciplinés. Peu à peu cependant le solfège s'assure, et le gentil cantique sagement se déroule et s'achève. Surviennent deux joyeux compagnons, amis du bailli, Johann et Scmidt, non pas tout à fait chantant, mais plutôt parlant en musique, tandis que l'orchestre, sous leur déclamation notée, fait ronfler comme un refrain

de gaîté allemande. Le thème a du caractère, un peu la même allure que le trio de la *Symphonie pastorale*, et le musicien le développe, le file avec l'ingéniosité que vous devinez, le mêlant au thème du cantique, l'effaçant devant d'autres thèmes, le ramenant encore et l'éteignant enfin avec le dialogue même. Telle est, vous le savez, la nouvelle manière : en musique, les interlocuteurs n'ont plus guère à faire que des gestes ; l'orchestre parle pour eux. Les plus jolis détails abondent en ce premier acte et mettent le tableau dans son cadre : c'est, pour le goûter des enfants, le mouvement de valse accompagnant le départ pour le bal ; surtout c'est le motif (instrumental toujours) annonçant l'entrée de Charlotte. A l'aimable fille elle sied bien, l'aimable phrase, aimable sans afféterie, avec franchise, avec un accent rythmique délicieux d'enjouement et d'originalité. Mais voici mieux que des détails : voici, en des pages pénétrantes, l'âme des personnages elle-même ; de Werther d'abord, et cette âme se manifeste tout de suite par un des sentiments qui la possèdent le sentiment de la nature. Le héros de Goethe est mort d'avoir trop aimé non seulement Charlotte, mais la nature, et de ne l'avoir pas, elle non plus,

possédée. Souvenez-vous qu'il était homme à porter le deuil de deux tilleuls abattus. Rappelez-vous sa tendresse pour les choses, son aspiration à se fondre, à se perdre en elles. « Ami, quand j'ai les yeux fixés sur tous ces objets, et que ce vaste univers va se graver dans mon âme, comme l'image d'une bien-aimée; alors, je sens mes désirs qui s'enflamment, et je me dis à moi-même : — Ah ! si tu pouvais exprimer ce que tu sens si fortement ! » Le Werther de M. Massenet a pu l'exprimer avec poésie, même avec enthousiasme, avec la faiblesse aussi d'une âme que la sensation non moins que le sentiment domine. Tout ce que chante le jeune homme sur le seuil de la maison, par cette belle matinée, tout ce que chante avec lui l'orchestre, est un hommage, un hymne à la nature encore plus qu'à l'amour. Ce violoncelle solo, puis ce violon, ces vols de harpes, ces tenues de notes claires, ces trilles de flûtes, ce chant d'extase sur un accompagnement qui tremble, tout cela sent l'été, le blé mûr, le houblon, la vigne grimpante et la fraîcheur de l'eau. Tout cela, c'est un paysage reflété par une âme, ou plutôt non, qui la reflète, l'absorbe, et le dernier appel du promeneur ébloui : *Soleil, viens m'inon-*

der de tes rayons! monte comme une bouffée de printemps en un cerveau grisé de lumière et de parfums.

Cette page est belle. Une autre, le retour de Werther et de Charlotte au clair de lune, l'est peut-être encore davantage. Mais je crains que traduite, et par de pauvres mots, la musique de M. Massenet, comme le craignait Henri Heine pour sa poésie, traduite également, paraisse un clair de lune empaillé. A ceux qui ne l'ont pas entendu, comment décrire, et comment rappeler aux autres, ce dessin exquis de trois notes, posées mollement à des hauteurs diverses, avec la douceur d'un souffle, la lueur d'une étoile et le mystère de la nuit? Oh! le délicieux orchestre, que les flûtes font pur, les violoncelles tendres et les harpes scintillant! Ces trois notes, si vous avez de l'oreille et de la mémoire, vous les reconnaîtrez. Elles ont résonné déjà, et disposées de même, dans *Cavalleria rusticana* et dans *Patrie*[1]; mais à l'ébauche, à l'amorce sonore, ni M. Pala-

1. Voir l'ouverture de *Cavalleria* et le grand duo entre Turiddu et Santuzza; voir dans *Patrie,* au quatrième acte, la phrase de Rysoor: *O Dieu juste, Dieu protecteur!*

dilhe ni M. Mascagni n'avaient donné cette suite et ces adorables développements. Et quelle heureuse, quelle naturelle entrée de la voix dans la symphonie, sur les paroles de Charlotte : *Il faut nous séparer !* En deux ou trois mesures quelle pudeur, quelle gravité chaste ! Chez Werther, au contraire, quelle passion, mais contenue et voilée ! J'aime beaucoup moins la péroraison du duo, la reprise finale, à grand fracas, suivant le vieux procédé, d'un thème plus original dans les demi-teintes que dans la pleine lumière. Je vous recommande, au contraire, une perle cachée dans le duo, la phrase de Charlotte parlant de sa mère à Werther : *Si vous l'aviez connue*, et tout ce qui suit, le flot des souvenirs se pressant dans le cœur, sur les lèvres de l'orpheline, l'angoisse de l'accompagnement, la basse obstinée et sombre, l'étonnement, presque le reproche sur les mots : *Pourquoi tout est-il périssable !* et sur d'autres : *Les enfants ont senti cela très vivement*, quelque chose d'immobile et de glacé. Détails, dira-t-on peut-être ; mais l'art vit de ces détails-là.

L'acte capital est le troisième. Il fait le fond et le cœur de l'œuvre. Très différent du premier, il est par la situation même et par la valeur mu-

sicale, plus haut encore de quelques degrés. Une mortelle mélancolie s'en dégage, un souffle puissant de romantisme allemand, et là peut-être plus que partout ailleurs, le génie de Goethe flotte dans l'air. L'acte se tient et se soutient tout entier; la musique y ondule entre l'orchestre et la voix; triste sans mièvrerie, pathétique sans enflure, et je ne crois pas que M. Massenet ait souvent aussi heureusement rencontré la sincérité de la passion et la réalité de la force. Charlotte seule chez elle, la nuit, relit les lettres de l'absent, et de cette correspondance la musique varie, sans altérer en rien l'unité douloureuse. *Je vous écris de ma petite chambre*, dit le premier billet, et le mouvement, le mode de la phrase, la qualité des intervalles, la basse lugubre, tout signifie ici la détresse et l'abandon. *Des cris joyeux d'enfants montent sous ma fenêtre*... l'orchestre s'anime et rit, filant en traits ailés. Charlotte parfois, d'un mot ou d'un soupir, d'un regret ou d'une espérance, interrompt sa lecture, puis la reprend, et voici le dernier billet : *Tu m'as dit* : *à Noël ! et j'ai crié : Jamais !* suprême menace, qui éclate en un vigoureux accord, deux quartes (excusez le détail technique), d'une terrible âpreté. La

scène qui suit, entre les deux sœurs, est exquise de grâce, d'aisance et de liberté; je ne veux pas dire bâtie, le mot serait trop lourd, mais posée et si légèrement ! sur un fond moelleux, sur une phrase d'orchestre qui enveloppe et caresse. On songe aux deux cousines du *Freischutz*, aux deux sœurs des *Troyens*, à celles du *Roi d'Ys*, et l'on se réjouit que la musique en possède un de plus, de ces couples féminins et fraternels. J'aime l'éclat de rire de la petite sœur, jolie fusée de jeunesse et de joie, et l'*arioso* de Charlotte, sorte d'éloge des larmes dans le sentiment le plus allemand, serait une chose tout à fait belle, sans l'accident (c'est le mot) de la dernière note, un effet trop facile, que le musicien aurait dû se refuser, et qui dément, pour ainsi dire, la pensée générale du morceau. Quant au grand duo entre Werther et Charlotte, on n'y trouverait à reprendre, comme en celui du premier acte, que la péroraison, et pour les mêmes motifs : banalité et banalité tapageuse. De cette œuvre aux sonorités le plus souvent discrètes, il eût fallu bannir impitoyablement le bruit, un des ennemis de la musique moderne. Mais tout le reste du duo est excellent : dramatique, et cette

fois non par le bruit, mais au contraire par la déclamation sourde, par certains silences même, par l'étouffement des harmonies et de l'orchestration, la brusque apparition de Werther. Entre Charlotte et lui s'engage et se développe un triste entretien, dans la chambre familière, parmi les objets qui semblent eux-mêmes se souvenir. Pour chacun d'eux, pour le clavecin surtout, M. Massenet a trouvé une note, que dis-je, une phrase délicieuse. On sait, d'ailleurs, que le musicien de *Manon* et de la « petite table » excelle en ces mélancoliques inventaires d'amour.

Et pour les vers d'Ossian, il a trouvé mieux encore : un *lied* à la manière de Schumann, qui rappelle (flatteuse rencontre ici) cet admirable *In der Fremde* (*à l'étranger*) dont Bizet, je crois, disait : c'est la nostalgie de la mort. — Oui, c'est bien la même tonalité, le même rythme, le même accompagnement, le même élan douloureux, le même mal enfin du même pays et du même retour. Il faut suivre cet acte jusqu'à la dernière scène, jusqu'à la remise des pistolets par Charlotte au messager. Le dramatique incident est commenté par les instruments surtout, par un mouvement, presque un geste de l'orchestre

sinistre et sans réplique. Le moment est bien de ceux où, les personnages ne pouvant que se taire, ou peu s'en faut, la symphonie a le droit, le devoir même de parler pour eux. En de pareils cas se vérifie une observation que fait M. Cherbuliez dans son beau livre *l'Art et la Nature*, et qu'à notre modeste avis, il a seulement le tort de trop généraliser. Le maître critique, dans l'organisation du drame musical moderne, assigne à l'orchestre un rôle prépondérant, ce qui est exact, mais surtout extérieur, et cela paraît bien absolu. L'œuvre lyrique, dit-il, ou à peu près, par l'importance accrue de l'orchestre, s'est rapprochée de la nature, laquelle nous montre toujours les choses dans leur cadre Or le chant, c'est la passion ; l'orchestre, c'est le monde, au milieu duquel la passion agit et se meut. Le monde la regarde et la juge. Tantôt il lui vient en aide, il l'encourage et la consacre ; tantôt, au contraire, il entre en lutte avec elle, la contredit et la combat. — L'orchestre, ainsi compris, ne serait que le témoin de la vie. Or il est le plus souvent davantage : il est la vie elle-même. Quelquefois cependant, j'accorde qu'il n'exprime ni l'action, ni les personnages qui agissent, mais

les alentours de cette action, le milieu dans lequel elle se déroule; non pas les sentiments, mais les choses, qu'il sait alors animer et rendre éloquentes. C'est le cas dans la scène presque muette et pourtant dramatique qui nous occupe. Les choses y parlent par l'orchestre, et par lui nous comprenons qu'après avoir eu, par exemple au premier acte, leur paix et leur sourire, elles ont maintenant leur tristesse et leur inquiétude.

Il faut finir, bien que j'eusse aimé signaler encore le paysage musical de Noël et la mort de Werther. L'un est d'une désolation intense, et l'autre d'une funèbre douceur; mais je craindrais que cette étude à la longue ne parût faite de détails, plutôt que d'une impression d'ensemble et d'une sympathie générale, que trop d'analyse et de minutie, en la dispersant, risquerait d'affaiblir.

Mlle Delna est Charlotte comme elle fut Didon: avec la même aisance, la même dignité, la même voix qui s'épanche en flots de velours, avec un art aussi naturel et aussi juste. Cette enfant doit beaucoup à son excellent professeur, Mme Laborde, et plus encore au maître mystérieux et intérieur qui n'enseigne pas, mais qui révèle, qui ne donne

pas ce qu'on appelle le talent, mais je ne sais quo de plus et de mieux. Mlle Laisné a gentimen joué et chanté le petit rôle de Sophie, et dans le grand rôle de Werther, au lieu du médiocre M. Ibos, je rêve d'entendre un jour M. Jean de Reszké, revenu récemment parmi nous, et revenu, comme il était parti, le plus grand artiste d'aujourd'hui.





IV

Théâtre du Gymnase : *les Amans légitimes,* comédie en trois actes, de MM. Ambroise Janvier et Marcel Ballot, — Grand-Théâtre : *Pêcheur d'Islande*, drame en neuf tableaux, de MM. Pierre Loti et Tiercelin ; musique de M. Guy Ropartz. — Théâtre du Vaudeville : *Flipote*. comédie en trois actes, de M. Jules Lemaître.

1er mars 1893.

Enfin ! on s'est diverti dans un théâtre où depuis... oh ! depuis très longtemps on avait l'habitude de s'ennuyer un peu, beaucoup et même davantage : vous avez tous nommé le Gymnase. Non que le divertissement soit des plus relevés, ni des plus bouffons, la comédie de MM. Janvier et Ballot manquant également et de vérité et de folie ; mais celles qui l'avaient précédée manquaient de tant d'autres choses encore ! Ce n'est pas d'ailleurs

une comédie : un vaudeville seulement, parce que c'est une suite et une combinaison d'incidents, et que les incidents comiques, au besoin grotesques, constituent le vaudeville, comme les incidents pathétiques, le mélodrame. Du moins ce vaudeville est-il plaisant, et les quiproquos auxquels il donne lieu, quiproquos non de personnes, mais de situations et de sentiments (signe d'un art déjà moins vulgaire), ne sont pas d'une méprisable gaîté.

Les Amans légitimes pourraient prendre pour sous-titre : *Divorce blanc.* Mariés depuis deux ans, le vicomte Paul de Puissec et la vicomtesse Huguette, née Beaudoin, s'aiment follement et vivent de même. Ils jettent l'argent par toutes les fenêtres de leur hôtel, et dévorent régulièrement en trois mois un revenu annuel de soixante ou quatre-vingt-mille francs. Quant au capital, la prévoyante Mme Beaudoin, qui l'a fourni, en assura le salut éternel par la stipulation du régime dotal, et contre cette loi d'airain, sans l'entamer, nos deux tourtereaux usent leur bec rose, ce dont ils enragent. Femme, fille, épouse d'avoués et de syndics, Mme Beaudoin brave la meute vainement hurlante des créanciers, et quand

les enfants prodigues crient misère, elle leur envoie des secours, mais en nature : dindes truffées et pâtés de foie gras. Ce n'est pas les vivres qu'elle coupe. Aux deux jeunes gens, à bout d'argent comptant et de patience, l'usurier Letourteau signale un expédient ingénieux : un divorce fictif et provisoire, le temps seulement de croquer de compagnie et en cachette la dot redevenue disponible; après quoi remariage, sous un régime redotal, qui ne trouvera plus à préserver que des restes, s'il y en a.

Aussitôt fait que dit : fausse querelle et fausse demande en divorce, au grand ébahissement de Mme Beaudoin et de M. de Puissec père. Et le second acte nous montre les amans légitimes, leurs rendez-vous et leurs secrètes amours. Mais les parents veillaient, surveillaient; ils découvrent la supercherie et courent au tribunal décommander le divorce. Heureuse insouciance et mépris serein du code de procédure! La pièce ici paraît finie, mais recommence aussitôt. Pour des raisons qu'il serait long de déduire, et qui d'ailleurs n'ont rien de profondément psychologique, un ami de Paul, Dumoustier, qui a hérité de lui une amie légère, Fannoche, se croit trompé

par celle-ci, et avec Paul, ou sur le point de l'être. Alors il n'imagine pas de meilleure vengeance que d'amener la jeune personne chez Paul et de l'y laisser, elle, son chien, son chat et sa guenon. Rentre naturellement Huguette, qui tombe au milieu de la ménagerie. Les parents l'y rejoignent. Fureur d'Huguette, et fureur sincère cette fois, mais que les parents ne prennent plus au sérieux et tiennent pour une nouvelle feinte; explications aussi vaines que désespérées de Paul avec sa femme, ahurissement de Fannoche, contemplant de ses beaux yeux bêtes cet imbroglio, son œuvre involontaire et inconsciente. Et nous repartons pour le divorce, le vrai maintenant, pas le blanc, la mère d'Huguette et le père de Paul continuant à n'y pas croire, et d'exaspérer la crise conjugale par leur malin sourire et leur tranquillité. Tout le troisième acte est fait, un peu bien longuement, de ce contraste et de ce quiproquo. Huguette, hors d'elle, menace de se faire enlever par Dumoustier, qui s'y prête en rechignant et que Puissec finit par souffleter. Du coup, Mme Beaudoin mère et Puissec père prennent peur et courent de rechef au tribunal pour réintroduire l'instance en divorce. Mais en leur

absence on s'explique, on s'excuse, on s'attendrit, on s'embrasse, et les parents trouvent en revenant les oiseaux rentrés dans leur cage dotale et dorée.

Il y avait, rien que dans le titre de ce vaudeville, une idée, mince et déjà connue, mais une idée de comédie ; l'étude était possible, ou l'esquisse, d'amoureux mariés s'aimant comme s'ils ne l'étaient pas, (mariés), la femme jouant à la maîtresse et le mari à l'amant. Ce jeu-là se joue volontiers aujourd'hui. La clandestinité, les précautions, l'appareil enfin des irrégulières amours finissant par altérer et pervertir légèrement l'amour légitime, l'influence de la forme sur le fond, et si vous voulez, des cérémonies du culte sur la foi, c'eût été pour Gustave Droz ou Claude Larcher un assez joli cas de psychologie conjugale et de fine dépravation d'alcôve. C'est parce que cette idée n'a été qu'effleurée que nous sommes restés dans le vaudeville, mais encore une fois le vaudeville amusant, avec une teinte générale d'ironie, presque de cynisme fringant, les de Puissec en somme étant d'affreux petits drôles, et la belle-mère ne valant guère mieux ; avec une pointe aussi de sentiment au troisième acte, lors

des réminiscences nuptiales qui réconcilient le ménage : le foyer, les meubles connus, le coupé, si étroit qu'on y était bien qu'à deux, et enfin le θάλαμον καὶ λέχος qu'embrassait Alceste, le *notumque cubile* que pleurait Didon et que cette petite Parisienne d'Huguette regrette à sa manière, et, ma foi, d'un assez gentil regret.

Mais la fleur ou la perle de l'œuvre, c'est le personnage de Fanny Langlois, Fannoche, cette bécasse ahurie, passive, rejetée de Dumoustier à Paul et réciproquement, indifférente à l'un et à l'autre, pourvu qu'elle soit « avec quelqu'un, » toujours prête à croire qu'on lui fait des farces ou qu'on lui dit des inconvenances, et promenant à travers le second acte, le plus divertissant, ses yeux « d'herbivore » et son éternel « positivement, » d'un comique aussi adverbial et aussi nature que le « turellement » de Mme Hettema. Et le rôle entier est la justification et le commentaire d'un terme familier, mais nécessaire à notre langue et à notre temps : le terme de *grüe*, qui seul désigne et définit tout ce qu'il y a du volatile, non pas dans un caractère, mais dans une classe de personnes, et, comme disait Diderot, dans une condition.

Les Amans légitimes sont très bien joués par tout le monde, merveilleusement par Mlle Demarsy. On ne verra jamais plus de naturel et de vérité, jamais une interprête aussi adéquate à son rôle. Ce n'est pas une Fannoche, c'est le type même de Fannoche, c'est Fannoche en soi.

L'amour, ou la manie du théâtre, et comme disait Nietzsche, la *théâtrolâtrie*, est un des dangers de notre époque. Deux hommes du plus grand talent viennent d'y tomber, chacun à sa façon : MM. Pierre Loti et Jules Lemaître. Le théâtre veut tout envahir et tout accaparer. Il ne respecte rien. Ne s'est-il pas emparé hier d'une œuvre, d'un chef-d'œuvre, sur lequel il avait moins de droits que sur tout autre : *Pêcheur d'Islande ?* Il nous a volé notre rêve, notre émotion et nos larmes, pour les matérialiser ; je nomme à dessein d'un vilain mot une vilaine chose. Et M. Loti, qui pouvait défendre son livre, s'y est attaqué le premier. Imprudent, qui a voulu voir avec ses yeux ce qu'il avait vu avec son âme.

Pêcheur d'Islande, Roman, dit la première page du volume ; poème plutôt, poème antique, et ce poème, l'auteur, qui ne lit jamais, semble

l'avoir écrit, comme écrivaient, que dis-je, comme chantaient les rapsodes autrefois, qui ne lisaient pas non plus, car il n'y avait encore rien à lire. Homère, voilà celui que le Loti de *Pêcheur d'Islande* rappelle le plus, l'Homère de la πολυφλοίσβοιο θαλάσσης, de la mer retentissante, et des mortels qui la regardent et l'écoutent en se rongeant le cœur. Dans *Pêcheur d'Islande*, l'humanité et surtout la nature ont quelque chose de trop primitif et de trop grand pour le théâtre. Que pouvaient devenir sur les planches, le ciel, la lande bretonne, la pâle Islande, le Tonkin jaune, et l'Océan, ici plus que nulle part ailleurs père de la vie et de la mort ! La mise en scène, disait-on, nous rendra les paysages, grâce aux décors, qui seront des descriptions fixées. Nous les a-t-elle rendus ? Et puis ces décors, si exacts, si beaux même, si habilement plantés qu'ils soient, nous ne les voyons jamais que par nos yeux, à nous, tandis que le roman nous faisait tout voir par les yeux de M. Loti, des yeux dont la vision supplée à la nôtre, l'illumine et l'agrandit.

Pêcheur d'Islande. — Rien que ce titre a perdu sa couleur. Au théâtre, on le voit à peine pêcheur, le beau Yann, et de l'Islande que voit-on,

de l'Islande qui, dès le début du livre, apparaissait. « Ils étaient cinq, aux carrures terribles, accoudés à boire, dans une sorte de logis sombre qui sentait la saumure et la mer. Le gîte, trop bas pour leurs tailles, s'effilait par un bout comme l'intérieur d'une grande mouette vidée ; il oscillait faiblement en rendant une plainte monotone, avec une lenteur de sommeil. » Au lieu de cette mouette effilée, nous avons vu un bateau de carton, à peine plus vrai que le navire d'*Haydée* ou celui de l'*Africaine*; au lieu du soleil et de son halo, deux énormes pains à cacheter concentriques. Est-ce là « la grande lampe blanche... qui se traînait sans force, avant de faire au-dessus des eaux sa promenade lente et froide, commencée dès l'extrême matin ? » Rouvrez, rouvrez le livre, vous qui voulez revoir et les nuits et les aurores hyperborées, et le ciel très couvert, très épais, dans lequel « il y avait çà et là des déchirures, comme des percées dans un dôme, par où arrivaient de grands rayons couleur d'argent rose... Les nuages inférieurs étaient disposés en une bande d'ombre intense, faisant tout le tour des eaux, emplissant le lointain d'indécision et d'obscurité. Ils donnaient l'illu-

sion d'un espace fermé, d'une limite ; ils étaient comme des rideaux tirés sur l'infini, comme des voiles tendus pour cacher de trop gigantesques mystères qui eussent troublé l'imagination des hommes... Le monde changeant du dehors avait pris un aspect de recueillement immense ; il s'était arrangé en sanctuaire, et les gerbes de rayons, qui entraient par les traînées de cette voûte de temple, s'allongeaient en reflets sur l'eau immobile comme sur un parvis de marbre. » Est-il rien de plus contraire que la précision et la sécheresse d'un décor à ces marines incertaines, à ce flottemeut et à cette mollesse des choses !

La Bretagne peut-être a moins perdu ; trois tableaux ont fait une sensation profonde : le seuil de la chaumière de la pauvre grand'mère Moân, avec le banc où Yann et Gaud se promettent l'un à l'autre, le vieux banc qui depuis un siècle en avait tant vu, de ces mélancoliques amours ; puis, sur la falaise, le porche de la chapelle où Gaud, venue pour tromper son angoisse, dénombre avec effroi sur les plaques de marbre les noms de tant de Gaos qui jamais ne sont revenus ; enfin, sur la falaise toujours, la croix de pierre

embrassée par la pauvre femme. L'effet de ce décor et de cette étreinte a été très grand; il l'eût été encore davantage, si personne n'était venu relever Gaud et l'emmener, si dans la solitude et le silence du tableau vivant, la toile était descendue, comme elle était montée, sur la mer infinie et muette, sur cette femme prosternée et cette éternelle attente.

N'importe, la nature échappe au pouvoir du théâtre et devrait échapper à ses ambitions. A ceux qui la veulent mettre en scène elle se refuse, et leur dit: « Qu'y a-t-il de commun entre vous et moi? Il me plaît d'ignorer votre métier, vos procédés et vos artifices. Je ne m'exposerai point au feu de vos quinquets, le seul qui ne purifie pas. Je me prête, je me donne même aux artistes : aux peintres, aux musiciens, aux poètes. Je n'appartiendrai pas aux brosseurs de châssis; je n'obéirai jamais au sifflet des machinistes. Je ne suis pas comédienne, moi; je suis la grande véridique, et le théâtre peut bien imiter l'humanité tout entière, ses pensées et ses passions, il ne me copiera jamais. Il ne me dérobera ni l'azur de mon ciel, ni la fraîcheur de mes bois, ni la douceur de mes vagues, ou leur colère, ni le parfum d'une seule

touffe de genêts, fleurie au revers d'un fossé breton.

Qu'a-t-il fait, le théâtre, de la continuité du récit, qui se déroulait sans fin, comme là-bas, en Islande, les blanches mousselines de l'air et les moires changeantes des eaux! De longs et nombreux entr'actes ont haché le poème et morcelé notre émotion. Qu'a-t-on fait encore de ces brusques rappels qui rapprochaient parfois, à travers l'espace, les êtres qui s'aiment, séparés par des milliers de lieues! Que sont devenues ces coïncidences tout à coup dévoilées, ces tragiques synchronismes, et ce même soleil éclairant la mort du petit-fils, la détresse de l'aïeule, et l'activité sombre de Yann, l'ami, le grand frère, le beau pêcheur silencieux!

Enfin, contre le théâtre toujours, non plus contre le matériel, mais contre les gens de théâtre même; je ne dis pas contre cette interprétation, mais contre toute interprétation, il m'a semblé que dans une œuvre aussi vraie, aussi simple, aussi pure, je ne sais quoi de mystérieux et d'auguste protestait. Elles répugnent au moindre mensonge, fût-ce celui du talent, aux attitudes étudiées, et au maquillage; elles vou-

draient presque de vraies larmes, de vrais désespoirs, comme de vrais paysages, ces grandes choses sincères, et ces belles paroles primitives, des lèvres peintes ne semblent pas dignes de les prononcer. Représenter *Pêcheur d'Islande*, c'était forcément le profaner; il fallait respecter dans l'asile, dans le sanctuaire du livre, ce poème de deux infinis : la mer et la douleur.

Les artistes pourtant ont fait de leur mieux et ce mieux est bien ; Mlle Dufrêne seule a montré dans le rôle de Gaud un peu d'afféterie et d'apprêt. Mais M. Guitry, avec la carrure de Yann, en a la rudesse à demi-sauvage. Le farouche pêcheur m'a rappelé le chasseur antique, l'Hippolyde d'Euripide, et l'amoureux de la mer ressemble à l'amoureux de la forêt. Enfin Mme Marie Laurent a été admirable quand « avec son chevrotement de vieillesse, comme un pauvre écho fêlé redirait une phrase indifférente, » elle a murmuré ces simples mots : « Mon petit-fils qui est mort ! » et que, croisant, comme dit encore M. Loti, ses mains gercées de laveuse, elle a, du bout de ses pauvres vieilles lèvres, récité le *Pater noster*.

Quelques morceaux de musique accompagnent

le drame. Le plus laid est certainement celui qui précède le tableau du bateau. Pauvre pays de Bretagne, où l'on chante pourtant de si jolies chansons! Feuilletez, pour vous en convaincre, le recueil de M. Bourgault-Ducoudray; c'est le meilleur moyen d'oublier les entr'actes symphoniques de M. Guy Ropartz.

Que l'art ou le métier du théâtre ait tenté M. Loti, soit; c'était l'inconnu pour ce voyageur. Mais que les coulisses (et quelles coulisses!) aient séduit M. Lemaître, qui les connaît, on peut s'en étonner. Car, il n'y a pas à dire, ils l'ont séduit, les cabotins; ils ont pris toute son attention, et même, je le crains, un peu de ses sympathies. Il a beau les fustiger, il y va de main morte; on sent qu'il leur pardonne, on prend même peur qu'il ne les aime, à le voir s'occuper et s'amuser d'eux avec cette complaisance. Complaisance peu digne de lui. Que vous ou moi nous eussions fait *Flipote*, rien de mieux, et nous pourrions nous en vanter; mais que ce soit M. Jules Lemaître, un des plus rares esprits d'aujourd'hui, j'avoue que je le regrette un peu. « Veux-tu que je te dise ma pensée? C'est justement parce que je te place très haut que je me permets de faire des réserves

sur la qualité de ton succès. » Ce que dit là Flipote à son mari, je le dirais à M. Lemaître, si j'avais l'honneur de le tutoyer.

Sans chicaner l'écrivain ou l'artiste sur le choix de son sujet, on doit pourtant admettre qu'il y a de très petits, de trop petits sujets : tel celui de *Flipote*, à la fois insignifiant et indifférent. Vous savez quel il est, de quelle particularité et de quelle ténuité. Trop particulier d'abord, le monde des théâtres étant relativement restreint, et fermé à la plupart d'entre nous. Peu de gens le fréquentent, ce dont il convient de féliciter les autres; peu de gens par conséquent s'y intéressent. Encore l'intérêt que peut y prendre cette minorité semble-t-il d'un ordre plutôt inférieur. Superposition ou substitution d'une vie factice à la vie réelle, du masque au visage, amalgame ou contradiction de ces deux existences, contraste ou confusion, (je vais parler comme Schopenhauer,) de l'homme (ou de la femme) comme représentation et comme volonté, voilà, pour un auteur dramatique, toute ou à peu près toute la psychologie des comédiens. Elle est sommaire, et peut-être M. Lemaître l'a-t-il épuisée, rien qu'à nous montrer, au premier acte, un Leplucheux vivant

ou plutôt jouant sa petite vie avec de grands gestes et de grands mots. Encore était-il possible, témoin le Delobelle de M. Alphonse Daudet et la famille Cardinal de M. Ludovic Halévy, de marquer plus profondément sur des caractères l'empreinte cabotine, et de provoquer entre la nature et la moins naturelle de toutes les conditions, des conflits, ou plus sérieux, ou plus hautement comiques.

Qu'observe de plus M. Lemaître en son infime sujet? La jalousie professionnelle et réciproque de Flipote et de son mari. Flipote aime Leplucheux en raison directe de ses succès à elle, et en raison inverse de ses succès à lui. Elle le hait dès qu'il commence à lui porter ombrage, et ce changement fait toute la comédie, petite étude de petites mœurs, croquis « éminemment parisien » (soit dit sans compliment) d'un ménage de cabotins et de ses accessoires. Les accessoires, c'est le directeur de théâtre, l'auteur, le protecteur de « l'étoile en herbe, » la tante de ladite étoile, le reporter en quête d'interview, l'habilleuse, et jusqu'à la fille de l'habilleuse, qui débute dans les rôles d'enfant. Autour de l'étoile, tout ce monde gravite : les satellites se heurtent, et de leurs ren-

contres jaillissent des scènes alertes et spirituelles, des traits d'observation gamine, des mots de planches et de coulisses, des termes d'argot ou de blague : « la boîte, la baraque, le bastringue, le mélasse, » le tout avec un parfum de ce que M. Montégut, je crois, appelait un jour « le royaume d'histrionie et puissant empire du cabotinage. »

Voulez-vous assister à la discussion d'un contrat entre une débutante d'opérette et son directeur, voir celui-ci « roulé » par celle-là, allez ouïr le premier acte de *Flipote*. Vous apprendrez comment se débattent d'aussi graves questions et des intérêts aussi considérables. Pour une jeune personne qui, la veille, a « doublé » Mlle Lydie Pastel dans *la Fille à Marcassin*, qu'y a-t-il de plus avantageux : toucher deux mille francs par mois et vingt-cinq francs de feux, ou seulement quinze cents francs, mais cinquante francs de feux ? Que si par hasard vous ignoriez ce que c'est que des « feux... » Mais je ne vous ferai pas cette injure.

Puis, le second acte vous introduira dans la loge de Flipote, où, sous la lumière des lampes électriques, parmi les boîtes à poudre, les pots de fard et les pattes de lièvre, vous vivrez une vie

agitée et fiévreuse, au bruit lointain des applaudissements et des huées tour à tour. Alors vous serez témoins des vicissitudes qui peuvent, selon les hauts et les bas d'une première, dans l'espace d'un entr'acte, entre « le deux » et « le trois, » bouleverser les âmes cabotines et directoriales ; vous verrez, comme dit Bossuet, « toutes les extrémités des choses humaines, » et ce second acte vous fera paraître « un de ces exemples redoutables qui étalent aux yeux du monde sa vanité tout entière. » Aux yeux du monde des théâtres, et sans doute le dessein de M. Jules Lemaître était de nous donner une telle leçon, mais telle est aussi la vanité de ces choses, que c'est vanité encore de nous montrer qu'elles sont vaines. Heureusement il ne s'agit ici que d'un délassement et, je veux l'espérer pour le merveilleux talent de M. Lemaître, d'une exception. Le délicieux critique des *Débats*, l'auteur de *Révoltée*, du *Député Leveau* et de *Mariage blanc*, a ses jours de gaminerie ; mais il a ses lendemains aussi, que je préfère, pour leur sérieux, leur douceur, leurs pensées profondes, et quelquefois leur tendre mélancolie.

Les comédiens de *Flipote* ont montré de la

grandeur d'âme et rendu à M. Lemaître le bien pour le mal. Tous, mais avant tous M. Galipaux, ont joué, ou se sont joués à merveille.





V

Théâtre-Lyrique : *Madame Chrysanthème,* comédie lyrique en quatre actes, un prologue et un épilogue, d'après M. Pierre Loti ; poème de MM. George Hartmann et André Alexandre ; musique de M. André Messager. — Conservatoire : *la Lyre et la Harpe,* de M. C. Saint-Saëns.

1er mars 1893.

Dieu m'est témoin, comme on dit en style noble, que je prétendais aborder aujourd'hui les idées générales et les questions de principes. rien ne prêtant comme la reconstitution, obligée tous les trois ou quatre ans, d'un Théâtre-Lyrique, aux considérations d'histoire et d'esthétique contemporaine. On fait en pareil cas le recensement, puis la comparaison des salles tour à tour ouvertes et closes ; on démontre bien ou mal

(plutôt mal) que le public parisien ne saurait vivre sans une troisième scène musicale ; on parle des « jeunes », de l'avenir, et des « débouchés nécessaires. » L'audition de la *Lyre et la Harpe* et la lecture de *Falstaff* m'ont détourné malgré moi de ces sublimes pensers. Il serait toutefois incivil de ne pas souhaiter bienvenue et fortune à l'entreprise de M. Détroyat, injuste surtout de dédaigner l'agréable japonerie de M. Messager. Injuste! Nous l'avons été d'abord, en nous-même, après une, voire deux auditions de cette comédie musicale; mais une lecture attentive nous a donné quelque remords. La partition est de celles à qui se doivent de franches excuses. Elle a des grâces délicates et distinguées. C'est un plaisir de la feuilleter à l'aise, de lier aves elle commerce, non pas sans doute, comme avec *Falstaff*, d'admiration passionnée, mais de sympathie, de gentille amitié ; on peut la regarder de près et la poser, comme un bibelot joliment travaillé, sur une étagère.

Le grand défaut de cet opéra-comique est le livret, banale copie et réduction insignifiante de *Lakmé*. Tout y est, depuis le contraste, qui veut être « piquant, » entre les uniformes et les cos-

tumes exotiques, jusqu'à la chanson brillante, de rigueur pour la « mousmé » comme pour la « fille des parias. » Il n'y manque que les clochettes. Et puis la note comique est donnée ici par une sorte d'entremetteur japonais, vêtu d'un « complet » à carreaux, abondant en grimaces et singeries, et parfaitement insupportable. Enfin et surtout on est peut-être un peu fatigué, par la faute de M. Loti lui-même, des amourettes tropicales, des hymens de couleur, et des officiers de marine mariés pour une saison à de petites sauvagesses.

Quant au musicien, déclarer, comme d'aucuns l'ont fait, qu'il a créé le type de la comédie musicale, c'est aller loin, car le type, ou des types de ce genre préexistaient peut-être à *Madame Chrysanthème*. Au contraire, on peut justement regretter que M. Messager n'ait pas été assez créateur, non pas d'un type, mais tout simplement de formes musicales, je veux dire de rythmes et de timbres. Sa partition ne manque ni de finesse ni d'élégance, mais de couleur et d'originalité. A l'entendre les yeux fermés, on se croirait en Normandie ou en Bourgogne, aussi bien qu'au Japon. J'aurais souhaité dans les tim-

bres encore une fois, et dans les rythmes surtout, quelque chose de mieux caractérisé, quelque chose qui tinte et qui brille, je ne sais quelle sensation de laque et de porcelaine, et tenez, de plus nombreux passages pareils à certaine phrase dite au premier acte par Chrysanthème : *C'est à Yeddo, près du palais de Mikado, que je reçus le jour et fus abandonnée.* Rien que dans ces quelques mesures pimpantes, d'un esprit et d'une grâce à demi-enfantines, il y a plus de saveur que dans le reste de l'ouvrage ; cela sent le regard bridé de petits yeux noirs et l'allure de petits pieds trotte-menu. Cette petitesse, d'ailleurs, qui manque trop au décor, au milieu musical, ne fait pas entièrement défaut aux personnages, à leurs sentimens, je ne veux pas dire à leurs passions.

Ainsi le rôle entier de Chrysanthème garde assez heureusement des proportions de miniature. J'aime, par exemple, que, dans le joli duo du second acte, elle ne réponde aux transports de Pierre que par les refrains gracieux, mais à peine émus, d'une chanson. J'aime qu'une vie légère, une vie de fleur, anime à peine, et sans la troubler, cette mignonne figure de para-

vent ou d'éventail, en qui le musicien a su ne rien exagérer, ni l'amour, ni la douleur.

Et j'aime encore d'autres choses dans l'œuvre de M. Messager : le prologue avec le chant du gabier, avec le chant du lieutenant rêvant à la lointaine Bretagne et au Japon prochain, double rêverie doublement charmante. Le second acte est joli tout entier, depuis la prière à demi-sincère, à demi-comique, de Mme Prune devant Bouddha, jusqu'à l'épithalame breton, et le troisième acte renferme une page vraiment belle, une invocation de Pierre à la nature tropicale, où passe le souffle de l'*Africaine*, où Loti retrouve presque les accens de Vasco de Gama. A la représentation, tout cela nous avait échappé. Etait-ce la faute des interprètes ? Non, car M. Delaquerrière, qui serait excellent en province, est suffisant à Paris. Mme Jeanne Guy ne manque ni d'intelligence, ni de distinction. Elle ne donne, a-t-on dit, en ce petit rôle, qu'une moitié de sa voix, peut-être pas la meilleure, mais acceptable pourtant. Alors, c'était notre faute; c'était, à proprement parler, un malentendu, qu'une bonne lecture a réparé.

C'est pour la musique un grand et beau sujet

que *la Lyre et la Harpe*, une des premières odes de Victor Hugo. Pour la musique, et plus précisément pour un genre musical fort goûté jadis, aujourd'hui malheureusement un peu délaissé : la cantate. Il n'est autre, ce sujet, que l'opposi tion, et comme le débat entre deux âges et deux âmes de l'histoire ; l'antithèse entre les deux versans de l'humanité que sépare la croix, entre le paganisme et le christianisme, célébrés en strophes alternées par la lyre profane et la harpe sainte. Historique, philosophique, morale, poétique, cette double idée est musicale aussi. Poètes, moralistes, philosophes, historiens, tous gens volontiers dédaigneux de notre art en doutent peut-être. Ils ont tort. Nous voudrions le faire voir, et montrer, s'il est possible, par l'analyse comparée de l'ode et de la partition, que de ce sujet la musique, et non la poésie, a su manifester la pensée et le sentiment avec le plus de force, d'éclat et de variété. Dès le début, entre les deux premières strophes le dialogue s'établit :

LA LYRE

Dors, ô fils d'Apollon ! Ses lauriers te couronnent,
Dors en paix. Les neuf sœurs t'adorent comme un roi.
De leurs chœurs nébuleux les songes t'environnent,
La lyre chante auprès de toi.

LA HARPE

Eveille-toi, jeune homme, enfant de la misère !
Un rève ferme au jour tes regards obscurcis
Et, pendant ton sommeil, un indigent, ton frère,
A ta porte en vain s'est assis.

Il est évident que ces deux strophes, opposées par le fond et par l'idée, se ressemblent trop extérieurement, par la forme, pour que l'antithèse nous frappe du premier coup et s'impose à notre esprit, surtout à notre imagination. La lyre et la harpe parlent tour à tour une langue pareille, pareillement rythmée, à peine un peu plus brillante dans la strophe, où quelques mots pour ainsi dire accrochent la lumière, un peu plus éteinte dans l'antistrophe; à part cela, même mouvement, même période, même cadence, même style, et si la voix enfin qui lit ou qui déclame est la même, le contraste sera nul, ou peu s'en faut.

La musique va le fortifier, l'élargir, et des deux strophes jumelles tirer les plus dissemblables effets. De la première d'abord. Rien que le premier vers suffit à tout un tableau. Des accords parfaits, les plus calmes de tous les accords, s'étagent et s'égrènent en lents arpèges, faisant le silence autour du poète endormi. *Dors*,

murmurent tout bas des voix de femmes ; *dors*, répondent les voix des hommes, un peu plus graves, mais non moins donces, craignant encore d'en dire davantage et respectant le repos du fils des dieux. Puis un hémistiche se hasarde : *Dors, ô fils d'Apollon*, puis le vers tout entier mollement se déroule. Et nous le contemplons, béni par le chant des muses, gardé par leur veillée amie, le sommeil antique, flottant sur un front ceint de lauriers. Ici déjà les sons ajoutent tout un cortège de sensations à la sensation incomplète des vers, et plus que la poésie elle-même, ils sont poètes, c'est-à-dire créateurs.

Au premier vers, les voix surtout donnent la vie ; les instruments la donnent aux autres, enveloppant le reste de la strophe d'un bruissement harmonieux, de lumineux frissons, d'une atmosphère qui se meut et qui chante. Et quand vient le dernier vers, le plus court : *La lyre chante auprès de toi*, alors il semble que la lyre elle-même s'éveille ; son propre nom, trois fois répété, provoque dans l'orchestre une éclosion, une fermentation d'enthousiasme, qui bientôt s'apaise, retombe, et les cordes d'or, un instant effleurées et vibrantes, redeviennent muettes.

A la harpe maintenant de dire, non plus le sommeil, ni les loisirs que faisaient autrefois les dieux, *deus nobis hæc otia*, mais l'éveil douloureux à la vie nouvelle et les yeux grands ouverts au spectacle du malheur et de la souffrance. Plus de prélude léger, mais un appel des orgues austères, de l'instrument chrétien par excellence. Nul accompagnement et pas d'harmonie. Sans accompagnement encore et sur le même motif que l'orgue, la voix psalmodie : *Éveille-toi, jeune homme, enfant de la misère!* Elle suspend et laisse flotter le dernier, le triste mot, dont s'accroît et se prolonge ainsi la tristesse. Plus loin, même effet, même mise en valeur de l'idée et des paroles par la musique, par les deux notes culminantes de la phrase et par un accent marqué sur les mots : « un indigent, *ton frère*.... » parce que là se concentre le principe et l'essence de la nouvelle doctrine et des devoirs nouveaux. *A ta porte en vain s'est assis*.... Le thème descend lentement; il livre une par une les paroles de reproche à notre méditation, à notre repentir, et cette fois encore, plus éloquente, ou, si vous aimez le mot, plus suggestive que la poésie, la musique se tait, s'arrête et nous arrête avec elle sur la vision du

pauvre, assis comme Lazare au seuil du mauvais riche dans le tableau de Bonifazio.

Rapprochons à présent les deux strophes musicales des deux strophes poétiques : c'est entre celles-là que nous sentirons le mieux le contraste. Contraste de pensée, contraste moral, qui résulte de différences spécifiques, autrement dit, purement musicales, faciles d'ailleurs et peut-être intéressantes à noter. L'antithèse est partout, entre tous les éléments ou tous les facteurs de la musique : mélodie, harmonie, instrumentation. L'orchestre, et quel orchestre! aérien, léger, conseiller de paisible sommeil et de songes heureux, accompagnait la lyre; l'orgue seul, nous le disions plus haut, répond à la harpe. Là-bas s'enlacent et se dénouent des accords aimables; ici, rien qu'un sévère unisson, un soupçon de fugue; puis, dans le vide, dans le silence, au lieu du chœur qui murmurait la berceuse antique, un *memento* de la misère humaine soupiré par une voix seule, froide et nue autant que cette misère même.

Cette opposition, qui fait tout le sujet de l'œuvre, le musicien comme le poète, mais avec plus de variété, va la reproduire sous différentes formes et pour ainsi dire à plusieurs degrés; il va la

renouveler par des exemples empruntés aux divers ordres de la vie universelle. Dans ce nouveau débat des anciens et des modernes, les bêtes elles-mêmes, les oiseaux, interviendront pour témoigner, chacun à sa manière, en l'honneur du temps et de la foi qu'il représente. Ici, non moins que dans le *Déluge*, l'ornithologie musicale a très bien réussi à M. Saint-Saëns, et du parallèle entre l'aigle et la colombe, Buffon et La Fontaine seraient jaloux. L'aigle s'enlève le premier, sur des trémolos frémissants, sur des basses vigoureuses et grondantes, sur de sifflantes envolées de l'orchestre. Au-dessus plane la voix, qui célèbre l'oiseau de Jupiter, et cette voix lance l'éclair et la foudre. Ici plus que jamais la musique écrase la poésie de toute sa puissance imitative; je me trompe : elle la soulève au contraire et l'emporte dans l'essor de son lyrisme éblouissant. — L'aigle montait de la terre au ciel; la colomb descend du ciel sur la terre, et la musique, elle aussi, qui s'élançait tout à l'heure, s'abaisse jusqu'à nous avec la messagère de paix. Après la strophe d'orgueil et de colère, voici la strophe de grâce et de modestie : « *Wie Flöten so süss*, dit quelque part Schiller, *Wie Stimmen der Engel im Paradies*...

Quelque chose d'aussi suave que les flûtes, que les voix des anges dans le Paradis. » Plus d'une fois ainsi la musique associa le timbre de la flûte aux idées, aux images de pieuse et mystique douceur : à l'adorable *Incarnatus* de la messe en *ré*, à la colombe de l'arche dans la page du *Déluge* que nous rappelions tout à l'heure ; ici encore à cette autre colombe, que des soupirs, presque des roucoulements de flûte accompagnent. Et voilà ce que la seule poésie ne suffit pas à rendre : la sensation complétant le sentiment, autrement dit l'idée intégrale, satisfaisant également nos sens et notre esprit. Relisez plutôt le poète :

LA LYRE

L'aigle est l'oiseau du Dieu qu'entre tous on adore.
Du Caucase à l'Athos, l'aigle planant dans l'air,
Roi du feu qui féconde et du feu qui dévore,
Contemple le soleil et vole sur l'éclair.

LA HARPE

La colombe descend du ciel qui la salue,
Et voilant l'Esprit-Saint sous son regard de feu,
Chère au vieillard choisi comme à la Vierge élue,
Porte un rameau dans l'arche, annonce au monde un Dieu.

Comme les autres, citées plus haut, ces deux strophes se ressemblent encore plus qu'il ne fau-

drait. La musique seule a su les opposer, lancer la première à toute volée, retenir au contraire et détailler lentement la seconde, créant entre l'une et l'autre ces contrastes essentiels et saisissants dont elle se réserve le secret et le privilège.

L'antithèse va se poursuivre plus loin. C'est « que tout fut changé, le ciel, la terre et l'homme, » et l'homme jusqu'au plus profond de son cœur, par le changement divin d'il y a dix-neuf cents ans.

« Aime, chante la lyre,

Aime ! Eros règne à Gnide, à l'Olympe, au Tartare !
Son flambeau, de Sestos allume le doux phare;
Il consume Illion par la main de Pâris.
Toi, fuis de belle en belle et change avec leurs charmes.
L'amour n'enfante que des larmes,
Les amours sont frères des ris.

Ici, rien que des sonorités légères, transparentes, exquises : voix de femmes, harpes, sourdines, et, des flûtes encore, mais cette fois douces d'une autre douceur, ourlant d'une frange d'argent un chant régulier comme celui des flots d'Ionie. Sur des arpèges égaux et liés, où deux notes parfois s'effleurent et se caressent, la strophe se déroule, se joue en reflets de nacre. Et la

légère nuance que les deux derniers vers indiquent seulement, cette imperceptible différence d'un singulier à un pluriel, comme la musique la souligne sans toutefois y trop insister! Une variante de tonalité, de rythme ; là un peu d'ombre, un nuage qui passe, ici le rayon et le sourire revenu, cela suffit pour qu'en quatre mesures on sente se transformer l'idéal de la tendresse humaine et l'amour succéder aux amours.

Lequel ou lesquels prendrez-vous? comme chante la ronde enfantine. Les amours peut-être, je l'avoue tout bas. En musique, bien entendu, je vous supplie de le croire.

L'amour divin défend de la haine infernale.
Cherche pour ton cœur pur une âme virginale.
Chéris-la. Jéhovah chérissait Israël.
Deux êtres que dans l'ombre unit un saint mystère,
Passent en s'aimant sur la terre,
Comme deux exilés du ciel.

M. Saint-Saëns a traduit en duo la vertueuse strophe : duo conjugal et chrétien, duo régulier, je dirais presque légitime, pour ténor et contralto unis en honnête mariage. Il a tout à fait bon air, ce duo, un air sérieux, heureux aussi ; il est fait de grâce un peu grave, de confiante, fidèle et

durable tendresse, sans parler de l'estime réciproque, qu'il respire autant que l'amour. — Je plaisante : il est charmant, le sage épithalame, avec son petit trottinement d'orchestre, sa pointe d'archaïsme, presque de scolastique, et le souvenir ou la figure, obligatoire en toute allocution nuptiale, de l'amour de Jéhovah pour Israël et du Christ pour son Eglise.

N'importe, le paganisme peut-être a le mieux inspiré le compositeur, et c'est, je crois, la voix de la lyre qui nous reste dans la mémoire. L'esprit de la joie échauffe cette œuvre ; il y chante plus haut que l'esprit du devoir et du sacrifice. « Jouis, » s'écrie-t-il en un transport vraiment antique.

> Jouis, c'est au fleuve des ombres
> Que va le fleuve des vivans.

Tel est le dernier conseil de la lyre, hymne délicieux, traité, ne vous récriez pas, en mouvement de valse. Mais quelle valse ! De quel cœur, de quelle fièvre elle rythme les battements ! Avec quelle jeunesse, quelle grâce et quelle insouciance, quel dédain de tout ce qui n'est pas la vie, de tout ce qui n'est pas le plaisir ! Voici, comme disait

Taine, le bel animal humain, ou, comme disait plus noblement Racine, « le plus beau sang de la Grèce et des dieux. » Ici chante la volupté païenne. C'est le *Carpe diem*, le *Nunc est bibendum*, *nunc pede libero pulsanda tellus*, c'est l'ivresse de vivre et la terre frappée d'un pied libre, c'est Anacréon, Théocrite, Horace ; encore une fois, c'est la vie antique. Puis c'est la mort antique aussi, frôlant d'une aile légère un front couronné de roses.

Enfin, comme un pâle convive,
Quand la mort imprévue arrive,
De sa couche il lui tend la main,
Et, riant de ce qu'il ignore,
S'endort dans la nuit sans aurore
En rêvant d'un doux lendemain.

Tout change avec ces vers : plus de mordantes attaques, ni de rythme qui danse et qui ronfle, mais des accords qui semblent étendre un voile, oh ! très léger, sous lequel s'accomplirait sans violence et sans effroi le mystère de la mort. Et l'âme insensiblement s'envole, tandis qu'une rentrée inattendue et singulièrement heureuse ramène et ressuscite l'allègre motif du début.

Je me reprocherais enfin de négliger, parmi

tant de belles pages, une des plus belles, encore une strophe de la lyre, celle qui commence ainsi :

Chante ! Jupiter règne et l'univers l'implore ;
Vénus embrasse Mars d'un souris gracieux.

Elle chante l'âme antique toujours, mais non plus celle de l'homme, celle des choses. Lancée, fouettée d'abord par des traits de violons, elle est entraînée peu à peu dans un tournoiement sans fin, dans une céleste ronde, où les motifs se meuvent, roulent et voguent ensemble comme des sphères à travers de lumineux espaces. Instrumentales ou chorales, les masses évoluent avec un ordre pour ainsi dire astronomique. Cela n'est plus de la philosophie ni de l'histoire, mais en quelque sorte de la cosmographie musicale. Et, pour conclure à peu près comme concluait, à la fin d'une page astronomique aussi, après avoir énuméré les merveilles de l'espace, l'auteur des *Sources*, si en face de cet ensemble grandiose, de cet harmonieux univers, si en face de ces mouvemens admirables et de ces lois sereines des sons, obéies avec sérénité, vous écoutez sans entendre, et sans comprendre, alors, oh ! alors je vous plains.

Heureusement le public du Conservatoire a compris, et compris deux choses : d'abord que cette musique est belle en soi, d'une beauté spécifique ; belle par les formes et les lignes, par la mélodie, l'harmonie et les timbres, par la richesse des combinaisons, l'abondance et la logique des développements. Mais ce n'est pas tout, et cette belle musique est autre chose et plus encore que de la musique. Elle sert une grande idée poétique, l'appuie et la confirme ; elle en centuple l'énergie, l'éclat et le rayonnement. Elle impose à notre sensibilité le contraste historique et moral que proposait la poésie à notre entendement. Et cela sans excéder son domaine ni la mesure légitime de ses ambitions. Rien de plus musical, nous le disions en commençant, que le sujet de *la Lyre et la Harpe*, opposant l'un à l'autre le christianisme et l'antiquité, c'est-à-dire le plaisir et la souffrance, les deux pôles de la musique et de l'âme. Or, à l'inverse de ce qui se passe en géographie, en musique les deux pôles sont le mieux connus, tandis que les régions intermédiaires demeurent obscures. Voilà d'où vient la clarté, l'intelligibilité de la partition de M. Saint-Saëns. Et voici d'où lui vient la suprême beauté : elle représente et

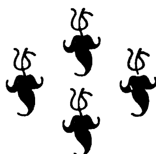
symbolise une grande pensée. Or le mot de Joubert est vrai des notes autant que des paroles : plus une note, pourrait-on dire, plus une mélodie, plus un accord ressemble à une pensée, plus tout cela est beau.

L'orchestre du Conservatoire a brillamment exécuté cette œuvre brillante. M. Taffanel a pris depuis trois mois la direction de l'exquise compagnie; il méritait de l'obtenir, et cela s'est bien vu. Nous avions toujours soupçonné cette flûte d'être un roseau pensant. M. Taffanel pense à toutes les nuances; il conduit avec netteté, jeunesse, avec largeur lorsqu'il le faut, sans rien de cassant ni d'échevelé, sans faire jamais ni le métronome, ni le moulin à vent. Et nous constations une fois de plus, en écoutant cet incomparable orchestre, que là seulement, dans cette méchante petite salle, on peut ressentir aujourd'hui de parfaites jouissances musicales. Mais pourquoi faut-il que les chants n'y soient presque jamais dignes de la symphonie? Ils ne le furent pas l'autre jour ; les chants féminins du moins, car le style de M. Auguez ne mérite, comme à l'ordinaire, que des éloges, et la voix de M. Alvarez a paru sonner fièrement. Les deux

dames, au contraire, manquaient surtout de fierté. Le contralto, plus bourgeois que lyrique, a dit, avec un accent pâteux et vaguement auvergnat, les nobles maximes de la harpe, et le soprano qui personnifia tour à tour l'aigle et la colombe, ne possède ni la puissance du premier, ni la douceur du second de ces oiseaux.

Et *Falstaff?* Il se pourrait bien que ce fût un chef-d'œuvre de jeunesse et de joie, un adorable éclat de rire, *risata sonora*, comme il est dit si joliment dans le *libretto* exquis de Boito. De la partition à peine entr'ouverte, nous avons cru voir sortir le printemps. Oh! l'admirable vieillesse que celle de ce grand homme! Pour lui, sur lui, la main divine a-t-elle donc arrêté le soleil, changé les années de grâce en années de gloire, et d'une gloire de plus en plus pure? Oh! la délicieuse musique, ailée et rayonnante, folle de gaîté, bouffonne avec puissance, et la nuit, sous les vieux chênes de Windsor, au clair de lune, rêveuse et tendre avec mélancolie. *Otello*, c'était la douleur et la mort; *Falstaff*, c'est la gaîté, c'est la vie. Heureux auditeurs de la Scala, ap-

plaudissez! Et vous, petites bouquetières d'Italie, puisque voici l'avril, allez cueillir de jeunes pousses de laurier, et tressez des feuilles vertes pour couronner ces cheveux blancs.





VI

Comédie-Française : *la Paix du ménage*, comédie en deux actes, de M. Guy de Maupassant. — Odéon : *une Page d'amour*, drame tiré par M. Samson du roman de M. Emile Zola. — Vaudeville : *les Drames sacrés*, de MM. A. Silvestre et Morand, mnsique de M. Gounod.

1er avril 1893.



La *Paix du ménage*, ou : du trouble que peut apporter dans le régime de la communauté d'adultère, la moindre interruption de l'adultère du mari. — On ne saurait rien voir de plus déplaisant que cette comédie, et si, comme hélas ! il est à craindre, nous sommes en présence de la dernière œuvre du pauvre Guy de Maupassant et de sa dernière pensée, il est permis de regretter que cette œuvre

ne soit pas plus intéressante, et moins malpropre cette pensée.

Madeleine, comtesse de Salus, est mariée depuis cinq ans au comte Jean, un libertin, un de ces beaux de club, qui sont, dit-on, les pires des beaux. Elle a commencé par l'aimer assez gentiment, et lui-même, pendant les premiers temps, a montré quelque gentillesse. Mais bientôt il s'est lassé d'elle; il a pris des maîtresses : d'abord de grandes dames, de petites ensuite, sans pourtant cesser entièrement de garder les apparences conjugales. Un jour, ou un soir, après une explication orageuse, Mme de Salus a dispensé son mari, pour toujours, de semblables manifestations, lui signifiant qu'il eût à porter ailleurs ses intermittentes fantaisies. Deux ans, ils ont vécu ainsi, en voisins, et au bout de ces deux années, Mme de Salus a pris un amant : Jacques de Randol. Pourquoi un amant? Parce que, (je cite ses expressions), parce qu'elle se considérait, ayant tout à fait cessé de plaire à son mari, comme parfaitement libre moralement. Pourquoi cet amant? Pour lui faire plaisir à lui plus qu'à elle-même, à lui qui l'aimait. Tout ça n'est déjà pas très-propre, dit Mme de Salus, et « tout ça » n'est que le

commencement. M. de Salus est en train de redevenir amoureux de sa femme. Elle s'en inquiète, protestant d'avance contre le partage, vous savez, l'odieux partage, dont la seule pensée ne manque jamais d'amener le « pouah ! » traditionnel sur la lèvre des femmes loyalement adultères. « Vous ou lui. Jamais vous et lui. » Pour ces honnestes dames, comme pour Figaro, tout est dans la différence entre la conjonction dubitative et l'autre. Ce n'est pas la succession qui fait la faute, c'est le cumul, et l'adultère a ses devoirs, que dis-je, ses vertus. Randol, à qui Mme de Salus annonce le péril, ne s'en émeut pas outre mesure. Il devine que Salus est en disponibilité, voilà tout, et qu'il voudrait occuper avec sa femme les loisirs d'un entr'acte. Il vient de rompre avec une comtesse ; il courtise une chanteuse, la Santelli, qui se fait désirer ; or il est de ces hommes que la passion inassouvie rend semblables à des chiens enragés. « Ils vont devant eux comme des fous, comme des possédés, les bras ouverts, les lèvres tendues. Il faut qu'ils aiment n'importe qui, comme le chien ouvre la gueule et mord n'importe qui, n'importe quoi. La Santelli, conclut Randol, a déchaîné la

bête, et vous vous trouvez à portée de sa dent, prenez garde. Çà, de l'amour! Non, si vous voulez, c'est de la rage. » J'ai cité cette comparaison animale, parce qu'elle peint bien le caractère de M. de Salus.

Et quand Salus paraît, c'est en effet avec de telles dispositions, à jeun et très-affamé, proposant à sa femme de prendre la succession vacante et de devenir sa maîtresse. Celle-ci alors lui joue une scène à la Dumas, la meilleure peut-être, mais sûrement la plus vilaine de la comédie. « Combien, demande-t-elle, vous coûtait la plus chère de vos maîtresses? Voyons, cinq mille francs par mois? Eh bien, donnez-les moi tout de suite, et je vous signe un bail d'un mois. » Et comme il va pour les lui donner, elle les prend et les lui jette au visage, avec des paroles de mépris. Pourquoi de mépris? Le piège est-il beaucoup moins honteux pour cette femme, qui l'a tendu, que pour ce mari, qui y est tombé? En vérité, *la Visite de noces* nous fera demain l'effet d'une idylle; Mme de Morancé n'est qu'une ingénue, et quant à Francillon, j'ose à peine prononcer ici le nom de cette petite sainte.

L'épreuve n'a fait qu'exapérer le désir de

M. de Salus ; Mme de Salus a dû se barricader chez elle. Après une défense de deux jours contre les violences et les brutalités de ce goujat, ayant tout à craindre, fût-ce l'effraction, elle prie Randol de l'enlever. Randol, après les objections d'usage, accepte enfin, par amour ou par politesse, et rendez-vous est pris pour le soir. Mais sur ces entrefaites revient Salus, le sourire aux lèvres, un sourire vainqueur. Il laisse entendre tout bas à Randol que la Santelli s'est rendue, au moins promise, et il le prie de rester le soir à dîner, pour rétablir entre sa femme et lui la neutralité pacifique et platonique qu'il avait eu le tort de vouloir rompre.

Randol reste ; de Salus au contraire sort après le dîner, et c'est ainsi que les choses s'arrangent et « que tout rentre ici dans l'ordre accoutumé. »

Des grandes saletés, disait l'abbé Taconnet. — Non, pas même grandes. Elles ont au contraire quelque chose de mesquin et de médiocre ; il leur manque la franchise, la vigueur, le sang frais et rouge, et la belle sève de vie qu'il faudrait pour nous les imposer. Nous espérions de l'excellent Maupassant, et nous avons eu du mau-

vais Bourget, du pire, une histoire malsaine, et mondaine par-dessus le marché, ce qui la rend plus répugnante encore, lui enlevant cette excuse de la nature, de l'instinct, qui fait passer les récits, même les plus crus, de Guy de Maupassant. Non, il n'y a rien là de naturel, rien qui donne l'impression de la vérité. Tout, au contraire, y sent le cynisme prémédité, l'artifice pervers, le parti-pris de la corruption cherchée, et d'une « cruauté » plus poncive peut-être et plus convenue, je ne dis pas que l'optimisme volontaire, mais que l'impartialité. Il semble que Guy de Maupassant ait tenu ici une gageure, qu'il ait triché avec lui-même et se soit imposé je ne sais quel idéal à rebours, aussi en dehors que l'autre et de la vie et de la réalité.

Je ne demande pas que la devise de l'art dramatique soit *sursum corda !* mais elle ne devrait pas être non plus systématiquement le contraire, et vraiment les cœurs ici sont trop bas, si tant est que le cœur ait rien à voir en de pareilles histoires. « Le cœur humain de qui, le cœur humain de quoi ? » Celui de M. de Salus ? Où le placez-vous ? Celui de Mme de Salus ? Quand elle a pris un amant, elle l'a pris au hasard : « Puis-

que cet homme m'aime, pourquoi pas lui? » et quand cet homme aujourd'hui lui demande: « M'aimez-vous? » elle lui répond avec de sèches coquetteries: « Mon Dieu, il y a des choses qu'il ne faut jamais approfondir. » Randol enfin, qui semblait d'abord aimer de toute son âme (un mot singulier dans cette pièce), aimer sincèrement et loyalement, Randol ensuite accueille avec une désinvolture déconcertante, avec des demi-sourires et une ironie déplaisante, les confidences de Mme de Salus, menacée et presque violentée par son mari. Sans compter, nous l'avons vu, que le cynisme ne sauve pas cette comédie de la banalité: ni de l'enlèvement de rigueur proposé par la femme, ainsi qu'il convient; discuté, puis accepté par l'amant, ainsi qu'il arrive; ni du partage proportionnel, un des problèmes les plus rebattus de l'adultère contemporain.

Nous rappelions plus haut le mot fameux de *Mensonges;* mais dans *Mensonges* au moins, chez le doux René Vincy, il y avait de la passion et de la souffrance. Il n'y a que corruption ici. Aucun de ces trois personnages ne mérite, je ne dis pas notre sympathie, mais seulement notre intérêt, notre curiosité. Peu nous importe qu'une

telle paix, la paix d'un tel ménage, soit ou non troublée, puis rétablie.

Sujet aussi mince que désagréable : pas d'action, presque pas de mouvement ; on piétine sur place, et la place n'est pas propre. Encore une fois il est odieux, ce trio, plus odieux que partout où jamais on l'ait vu. Que nous parle-t-on de la *Petite Marquise*, où la fantaisie, la légèreté de la main, le sourire, où tout enfin enlevait un sujet que tout alourdit ici ! C'était la mousse, et non l'écume ou la lie. *Amoureuse* même, de scabreuse mémoire, pouvait alléguer, pour son excuse ou sa défense, l'amertume et l'âpreté de son dénoûment.

Rien de semblable en cette pénible comédie. Après l'avoir entendue, reprenez les romans et les nouvelles du maître. Oh ! que *Boule-de-Suif* alors, et la *Maison Tellier*, vous paraîtront plus vraies, plus touchantes, pour un rien j'allais écrire plus pures ! Auprès de Madeleine de Salus, cette perverse poupée, Michèle de Burne elle-même, l'héroïne de *Notre cœur*, vous ravira par sa loyauté ; je crains seulement que vous ne soyez plus sensibles encore aux charmes naturels, et rien que naturels, d'une petite servante qui prend

à son compte la dernière partie du roman. Là, vous retrouverez le Maupassant véritable. Mais si vous voulez monter plus haut, et de plus haut juger et condamner la *Paix du ménage*, alors ce n'est plus à Maupassant qu'il faut revenir, c'est au grand mort d'hier, à ce pur esprit qui fut aussi un esprit pur, à l'auteur de la *Philosophie de l'art*, à Taine.

Il vous dira, lui que vous ne suspecterez pas d'idéalisme conventionnel ou de scrupule bourgeois, il vous dira que l'échelle des valeurs littéraires ou artistiques correspond à une échelle des valeurs morales. Il vous dira qu'une œuvre a d'autant plus de mérite, qu'elle manifeste un caractère d'abord plus considérable, ensuite plus bienfaisant. Or, que le caractère manifesté par la comédie de Maupassant, autrement dit le sujet de cette comédie, soit considérable, cela déjà peut faire doute ; mais qu'il soit bienfaisant, il y aurait de l'audace à le soutenir.

Mlle Bartet, MM. Worms et Lebargy ont merveilleusement exécuté ce difficile et désagréable trio. Mlle Bartet surtout a joué le premier violon avec la franchise, l'aisance et la finesse d'une impeccable virtuose.

Et voici déjà que nous n'avons plus rien à dire, ou presque rien. *Une page d'amour*, à l'Odéon, ne mérite guère qu'on s'y arrête. Ce n'est qu'un mélodrame extrait d'un roman, et l'on ose à peine répéter encore, pour l'avoir déjà trop répété, combien cette extraction est chose insupportable. Il s'agit ici d'une jeune veuve, Mme Hélène Grandjean, et de ses tristes amours avec le docteur Deberle. Le propre du roman, si j'ose m'exprimer ainsi, était de mêler à ces amours, d'en faire souffrir et mourir la petite fille d'Hélène, une enfant précoce, maladive de cœur et d'esprit, sensible, nerveuse et jalouse. Le théâtre, comme de coutume, nous présente tout uniment, sans rien préparer, ni développer, ni envelopper, cette donnée de psychologie ou de pathologie infantile. Oh ! l'exaspérante gamine, qui arrive toujours pour voir un monsieur embrasser sa maman, et pour s'évanouir à cette vue. Syncope de la petite fille, attaque de nerfs de la petite fille, croup de la petite fille ; la petite fille est sauvée, elle entre en convalescence, elle a une rechute ; mademoiselle se meurt, mademoiselle est morte. Enfin ! Qui nous débarrassera de deux personnages dont le théâtre abuse depuis quelque temps : l'enfant et l'ecclé-

siastique ? L'un et l'autre sévissent cruellement dans *une Page d'amour*, et certain abbé Jouve n'y est pas moins fastidieux et poncif, que n'y est irritante la petite hystérique.

Quant au Vaudeville, ce n'est pas le clergé, c'est le bon Dieu lui-même qu'on y exhibe. Ce théâtre éclectique fait des lendemains à *Flipote* avec le Nouveau-Testament : il se partage entre M. Jules Lemaître et les Évangélistes. C'est un signe de notre temps que ce mépris de toute compétence, j'allais dire de toute spécialité, soit humaine, soit divine. On bannit Dieu de partout où est sa place, pour le mettre partout où elle n'est pas.

Les tableaux de sainteté de la Chaussée-d'Antin forment le plus ennuyeux et le plus malséant des spectacles. L'intention, je le sais, en est pure, pieuse même ; l'effet en est aussi désagéable que possible, également contraire à l'esthétique et à la foi. Oh ! nous entendons bien : on nous objectera le *Noël* tant célébré de Maurice Bouchor. Mais d'abord il venait le premier ; et puis ce mystère exquis ne ressemblait en rien aux *Drames sacrés*. *Noël* était joué par des marionnettes, qui faisaient l'interprétation irréelle et par

conséquent respectueuse, idéale même. La Vierge, par exemple, n'apparaissait qu'à la fin, et la gentille figurine, qui se mouvait à peine, ne parlait pas; elle chantait. Ce n'est pas tout : le Dieu de *Noël* n'était pas le Christ, mais l'Enfant Jésus, le petit enfant, et cette enfance était encore un charme. Enfin, et voici la différence capitale, les vers de *Noël* étaient beaux. *Noël* était poésie, *les Drames sacrés* ne sont que rhétorique, et rhétorique, non pas même de rhéteur, mais de rhétoricien tout au plus; vers français qui ressemblent à des vers latins de collège, avec amplification et chevilles. Et quelles chevilles ? « Laissez venir à moi *jusqu'*aux petits enfants ! » Il me semble que nous avions entendu déjà dans je ne sais plus quelle *Passion :* « Laissez venir à moi les petits enfants... blonds. » Vous pouvez choisir entre les deux variantes; celle de MM. Silvestre et Morand a l'inconvénient, entre autres, de faire dire au Christ exactement le contraire de ce qu'il a dit. — Le reste est à l'avenant. — Mais il n'y a pas de changé que les paroles, ces immuables, ces intangibles paroles ! Les situations, si je puis dire, sont traitées avec une égale désinvolture. L'ange Gabriel, par exemple, après avoir achevé l'*Ave*

Maria, se lance dans une digression pseudo-lyrique sur les cloches. Un peu plus loin, pendant la nuit de Noël, une femme de Bethléem qui vient de perdre son enfant reproche furieusement à Dieu de le lui avoir pris ; ce à quoi un vieux berger répond à peu près par les vers de Victor Hugo :

Hélas! vous avez donc laissé la cage ouverte,
Que votre oiseau s'est envolé!

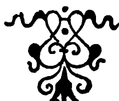
Puis, c'est la tête de saint Jean-Baptiste qu'on apporte et dont l'aspect convertit instantanément et opinément Salomé. Sur ce point, MM. Silvestre et Morand ne développent plus, ils corrigent l'Évangile; et sur bien d'autres encore, qui paraissaient fixés. Le Christ, au jardin des Oliviers, voyant venir Judas, lui dit, comme vous savez : « Mon ami, qu'êtes-vous venu faire ici? » Au Vaudeville, il est venu, le misérable, faire une conférence et discuter avec son maître, qui lui donne la parole, la question considérable d'ailleurs, mais peut-être déplacée ici, de l'origine du mal. J'ai vague souvenance

d'avoir lu quelque chose comme cela dans le *Caïn*, de Byron. Adam disait à son fils :

> Dost thou not live ?
>
> — Must I not die ?

répondait Caïn, le premier des pessimistes; et c'était plus beau, plus court, et puis cela ne se jouait pas. Ici, tout se joue, tout ce qu'il est à la fois et sacrilège et ridicule de jouer. Que nous a-t-on montré encore ?. Une forêt qui parle, et dont les arbres se refusent tour à tour à donner leur bois pour la croix ; mais le dernier accepte : c'est l'arbre où s'est pendu Judas. Enfin je ne vous transcrirai pas les imprécations de Barrabas, (une autre surprise), et ses vaticinations d'antisémite en délire. Sachez seulement que cette déplaisante revue évangélique se termine par l'apothéose d'un Notre-Seigneur de la rue Saint-Sulpice. Et dire que toute cette dévotion de chromolithographie, ce Nouveau-Testament de musée Grévin, est placé sous le patronage de fra Beato Angelico ! Il faut espérer que le public ne goûtera pas longtemps ce faux exercice dc piété, que n'excuse ni la musique, sincère pourtant, harmo-

nieuse et douce de M. Gounod, ni la figuration de Notre-Seigneur par le prince d'Aurec, et de la Vierge par la tante de Flipote. J'ai craint un instant de voir paraître Mme Grassot. On nous l'a épargnée, ainsi que M. Galipaux.





VII

Concerts du Châtelet : *les Béatitudes*, oratorio ; paroles de Mme Colomb, musique de César Franck. — Théâtre de l'Opéra-Comique : *Kassia*, drame lyrique en quatre actes ; paroles de MM. Meilhac et Ph. Gille ; musique de Léo Delibes.

1er avril 1893.

N a parfois prétendu que la beauté parfaite, comme l'eau, n'a pas de goût ni de couleur particulière. Si cela était vrai, *les Béatitudes* seraient une œuvre parfaitement belle : mais cela n'est pas vrai, et *les Béatitudes* ne sont qu'une œuvre incolore et insipide. J'ai fait mon devoir : j'ai entendu d'un bout à l'autre l'oratorio de César Franck. Je l'ai même écouté. Après une lecture et quelques auditions partielles, je soupçonnais cette musique d'être ennuyeuse ; après une audition intégrale, j'ai la conviction qu'elle l'est en effet.

Le poème des *Béatitudes* paraît être l'ouvrage d'une dame bien pensante, mais écrivant moins bien, d'une poétesse de catéchisme ou de patronage, qui, de la meilleure foi du monde, a mis le sermon sur la montagne en couplets comme celui-ci :

Heureux l'homme épris des biens véritables,
Qui n'attache point son cœur.
A des richesses périssables,
Et dans le sein des misérables
Répand les dons qu'il reçut du Seigneur...

« Heureux les pauvres d'esprit, parce que le royaume des cieux est à eux. » — Ainsi avait dit le Christ, plus brièvement et peut-être mieux. S'il a préféré ce texte à celui de Mme Colomb, dont il devait pourtant avoir connaissance, en vertu de la prescience divine, sans doute il avait ses raisons. Il est permis de regretter que Mme Colomb ne les ait pas admises.

Chacune des maximes saintes est délayée de même, mise en dialogue et parfois presque en action. A quels excès, comme disait Voltaire, le zèle de la religion ne se porte-t-il point chez les dames ! Autour de ces quelques mots, par exemple :

Heureux ceux qui pleurent, plus sacrés et plus inviolables encore que les autres, parce que plus que les autres ils ont bouleversé le monde ; autour de cette petite phrase, une longue scène se développe : orphelins, veufs et veuves, mères en deuil, esclaves, penseurs que le doute assiège, l'humanité tout entière vient mettre en commun ses malheurs et ses plaintes. — La cinquième béatitude : *Heureux les miséricordieux*, se complique et s'encombre de récriminations contre l'injustice, d'appels à des héros vengeurs. Puis un ange du pardon intervient. — Les femmes païennes, les femmes juives et un quatuor de Pharisiens figurent dans la sixième béatitude : *Heureux ceux qui ont le cœur pur*. De plus en plus le texte sacré s'embarrasse et s'alourdit. Enfin voici Satan lui-même, et les tyrans, et la haine, et tout l'attirail de la guerre, afin que nous goûtions mieux ensuite les douceurs promises aux pacifiques. Et la huitième béatitude n'est pas moins diffuse que les autres, ni moins surchargée de hors-d'œuvre pieux. En vérité, Mme Colomb annonçait MM. Sylvestre et Morand, et, sauf la mise en scène, le Nouveau-Testament est traité sans plus de façons au Châtelet qu'au Vaudeville.

Il fallait bien, dira-t-on, allonger le sujet et le texte pour les mettre en musique. Non : il fallait plutôt ne mettre en musique ni ce texte, ni ce sujet. Rien n'est aussi peu musical, ou, si j'ose dire, musicable, que les béatitudes. Il est impossible à un compositeur d'exprimer, sans la plus fatigante monotonie, cette série de sentiments, ces huit états d'âme se ressemblant tous, et différant seulement par des nuances que la musique ne saurait distinguer. Entre les pauvres d'esprit, les doux, les miséricordieux, les purs, les pacifiques, la psychologie peut bien se reconnaître, mais non pas la musique. Et de fait ici, le Christ, énonçant les huit béatitudes, les énonce pareillement ; il leur donne le même accent et le même caractère.

Hélas ! le caractère de cette musique est précisément de n'en point avoir ; elle est surtout impersonnelle et inexpressive. « Que veux-tu que je te dise ? grondait jadis Cherubini, parlant à l'un de ses élèves, dont il venait d'ouïr un opéra, pendant trois heures tu ne m'as rien dit. » — César Franck ne nous en dit pas davantage. Sur des mots comme ceux-ci pourtant : *Heureux ceux qui pleurent*, il y aurait à dire. Mais non. En vain

toutes les misères humaines se sont donné rendez-vous ici; en vain tous les deuils, toutes les souffrances ont attendu que le génie vînt les comprendre, les consoler, et gémir, et pleurer avec elles et pour elles, le cri sublime n'a pas retenti, la larme n'a point été pleurée. *Reine implacable, ô douleur* ! chante la foule. Mais son chant a quelque chose non pas tant de douloureux que de refrogné et de maussade. Et quand de l'universelle plainte se détachent les plaintes solitaires, celle de l'épouse ou de l'époux, celle des enfants ou celle des mères, si Franck était le grand musicien que disent ses disciples, pour toutes ces voix dolentes il eût trouvé d'autres accents. Que ne l'ont-ils alors secouru, inspiré, élevé jusqu'à eux, les maîtres qu'il connaissait, qu'il aimait, je le sais, et auxquels on ose prétendre qu'il ressemble! Cela, du désespoir ! C'est tout au plus du chagrin, de l'ennui, et pour être sensible aux froides lamentations de ces époux, de ces enfants, il faudrait ne se souvenir ni d'Orphée, ni d'Alceste, ni de Léonore, ni d'Iphigénie, la tragique orpheline. Pour appeler, et cela sans sourire, comme on a fait, pour appeler César Franck le Bach français, et

parler de la messe en *ré* à propos des *Béatitudes*, ne se rappelle-t-on plus ni le *Crucifixus* de la messe en *si* mineur, ni celui de la messe en *ré?* A-t-on oublié comment les vrais grands maîtres ont chanté ou crié la douleur? Ignore-t-on enfin et surtout que, sans être ours, on peut faire beaucoup de mal, fût-ce aux morts, avec des pavés?

Est-ce encore du Beethoven, l'interminable et bruyante paraphrase de la septième béatitude: *Heureux les pacifiques*, et ce tintamarre pseudo-diabolique, ce satanisme de pacotille avec orchestration de zinc et de fer-blanc, sans parler des tyrans déchaînés, des prêtres païens et de la foule en fureur? Non, ce n'est point ici que sévit la guerre et que sourit la paix. Ouvrez la partition de la messe en *ré*, et de la confusion des dernières pages, de l'inextricable polyphonie, de la prière cent fois répétée: *Dona nobis pacem*, *pacem*, *pacem*, écoutez jaillir la fanfare des trompettes au-dessus des sombres timbales; tout à coup, plus haut que l'orchestre qui tremble, qui a peur, écoutez éclater l'adjuration de l'âme éperdue criant vers l'Agneau de toute douceur qui remet les péchés et donne le repos. Le voilà, le vrai

Beethoven, et près de l'original vous pouvez juger ici la copie, ou la contrefaçon. Voilà toute l'horreur de la guerre et toute la suavité de la paix, en deux pages, que pour les œuvres complètes de Franck je n'échangerais pas.

Laissons Beethoven. Aussi bien n'aurions-nous jamais parlé de lui à propos de Franck, si l'exemple ne nous en eût été donné. Mais nous songions en écoutant cette œuvre, qu'un autre musicien, sans approcher de Beethoven, a chanté plus dignement les textes sacrés : c'est l'auteur de *Redemption* et de *Mors et Vita* que je veux dire. Entre deux béatitudes de Franck, une béatitude de M. Gounod nous revenait à la mémoire : *Beati qui lavant stolas. Heureux ceux qui lavent leurs robes dans le sang de l'Agneau.* La voilà, la musique divine et cependant aimable, la musique heureuse et faite pour des heureux. Elle respire, cette phrase, je ne sais quelle félicité juvénile, je ne sais quelle joie primitive. Elle a l'air de traduire un affectueux hommage, un compliment exquis. Il en émane autre chose encore que de la grâce et de la tendresse, presque de la lumière. On croit l'entendre se détacher, comme se détachent certaines inscriptions dans les tableuux an-

ciens, sur un paysage, un fond de verdure, sur une prairie semée de fleurs, où des lavandières divines teindraient de pourpre des tuniques de lin.

Et plus loin, à la fin de ces fastidieuses *Béatitudes*, est-ce notre faute encore si le Christ de Franck nous a fait regretter le Christ de M. Gounod? « Venez, les bénis de mon Père, » disent-ils tous deux; l'un en français, l'autre en latin, chacun en sa langue. Oh! oui, chacun en sa langue, et autant celle de l'un est terne, sourde et morose, autant celle de l'autre a d'éclat, d'expansion et de majesté. Qu'on se rappelle le magnifique épisode de *Mors et Vita* intitulé *Judex :* d'abord l'admirable effusion de l'orchestre, ces horizons tout à coup découverts; puis l'éblouissante entrée des chœurs, cette richesse, cette clarté, cet effet de plein ciel, d'un ciel ruisselant de lumière, peuplé de justes et d'anges comme le ciel de Raphaël dans la *Dispute du Saint-Sacrement.* Ils apparaissent tous, les bienheureux, siégeant en cercle sur les nuées, et derrière eux les têtes ailées des chérubins se pressent dans une poussière d'or. Alors commencent de larges récitatifs. J'entends encore M. Faure les déclamer avec ampleur, ainsi

qu'ils sont écrits, et, comme disait M. Gounod lui-même, en lettres majuscules : *Et congregabuntur ante eum omnes gentes.* Les grands mots liturgiques se déroulaient avec lenteur; certaines intonations, certaines notes, par la grandeur auguste, par la lourdeur aussi, égalaient presque le fameux geste prêté au Christ par Michel-Ange. Et quand le juge suprême, se tournant vers ceux qu'il avait rangés à sa droite, leur disait : *Venite benedicti... possidete paratum vobis regnum a constitutione mundi;* quand revenait la mélodie du prélude, alors les mots semblaient s'élargir encore, emplir toute l'étendue de leur retentissement, et si pure, en même temps que grandiose, était cette inspiration, qu'elle créait en chacun de nous un cœur pur, qui voyait Dieu.

Dieu! Peut-être César Franck l'a-t-il vu dans son œuvre, mais pas une fois il ne l'y fait voir. Quelle misère! Entendre célébrer les huit béatitudes, et cela sans un instant de bonheur. Si, un instant peut-être, mais bien court, pendant le petit chœur : *Ils seront consolés*, où luit un pâle rayon, où se peut surprendre un soupçon d'originalité rythmique, un vague espoir de charme et de grâce. Mais, en somme, cette musique est indif-

férente et inutile. Non pas qu'elle soit laide : Franck ne faisait pas précisément de la musique laide; il a laissé ce soin à plusieurs de ses élèves. La musique dont il avait le secret, c'est la musique ennuyeuse. L'ennui, l'inexorable ennui, voilà son domaine, son royaume, le terrain sur lequel il eut peu de rivaux. Encore, dira-t-on, faut-il s'entendre sur ce qu'est l'ennui. Entendons-nous donc; c'est, par définition, « une sorte de vide qui se fait sentir à l'âme privée d'action, ou d'intérêt aux choses. » Et telle est bien l'impression que nous causent les *Béatitudes* : le vide, l'absence complète d'action, de cette action de l'âme qui est la joie esthétique; le défaut de tout intérêt aux choses entendues. Par aucun de ses éléments cette musique n'agit sur nous. La mélodie? On a beau rire du mot, la chose est éternelle et subsiste même dans la musique de Franck. Malheureusement elle y est sans relief et sans couleur, comme en pourrait témoigner la phrase déjà citée du Christ : *Venez, les bénis de mon père!* Les harmonies? Toujours cherchées, elles sont rarement originales et saisissantes, et pour l'étrangeté, pour la nouveauté des accords et des trouvailles harmoniques, les *Béatitudes* tout entières ne valent

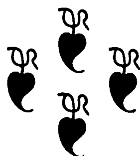
pas les deux accords du cygne dans *Lohengrin*, ou un motet de Palestrina. Quant au rythme, certain chœur : *Poursuivons la richesse avec ardeur*, se chante sur un mouvement et des triolets de tarentelle, que ne pardonneraient pas à tout autre qu'à Franck les sérieux éphèbes de cette *Société* qui s'appelle *nationale*, mais qui heureusement ne l'est pas. L'orchestre enfin? Pâteux, opaque, rien ne fermente en lui, rien ne vit. Et pourtant!... Oui, pourtant, il y a bien dans Paris une douzaine de musiciens, dont un considérable, pour admirer Franck, ce qui n'a pas beaucoup d'inconvénients, et, ce qui en a davantage, pour l'imiter. L'arbre a porté des fruits, secs pour la plupart, et quelquefois amers. S'ils nous lisent, les disciples, ils se rendront témoignage entre eux et se féliciteront de souffrir, en mémoire de leur maître, persécution pour la justice. Laissons, diront-ils avec la sagesse de l'Orient, laissons les chiens aboyer contre la caravane; ils n'iront jamais où elle va. — Peut-être, mais il y a des caravanes qu'un mirage attire et qui se perdent dans le désert.

L'exécution des *Béatitudes*, sous la direction de M. Colonne, a été passable; l'œuvre est très

difficile. Mais, sous la même direction, l'exécution de *Lohengrin*, l'autre soir, a été plus que médiocre, ou moins. L'orchestre a joué sans cohésion, sans passion, sans flamme, sans mesure, sans finesse, sans soin. Il a notamment étranglé d'une manière barbare l'admirable phrase du second acte qui accompagne la sortie d'Ortrude et d'Elsa; il en a odieusement serré les *grupetti*, qui doivent être, au contraire, d'une grâce très libre et un peu flottante. Même sécheresse, même dureté dans l'accompagnement du grand duo et ailleurs encore, partout ailleurs. Quant aux chœurs, il est merveilleux qu'ils puissent chanter aussi faux, aussi imperturbablement faux. Par bonheur, il y avait là M. Jean de Reszké et Mme Caron. Hélas! il y avait aussi Mlle Dufrane. La province nous avait pris, la province nous a rendu cette dame, dont le cri ressemble à celui du paon..

L'Opéra-Comique a donné *Kassia*, l'œuvre posthume du pauvre et charmant Delibes. Il a eu tort. De tant de musiciens et d'amis ayant eu l'ouvrage entre les mains, comment pas un ne

s'est-il avisé que *Kassia* ne servirait pas la mémoire d'un maître qui fut souvent exquis, et que cette pâle fleur n'était pas digne de ce tombeau?





VIII

Comédie-Française : *la Reine Juana,* drame en cinq actes, en vers, de M. Alexandre Parodi.

15 mai 1893.

NE translation de cadavre avec menace d'exhumation et d'autopsie ; une reine séquestrée pendant quarante-neuf ans ; la folie tantôt douce, tantôt furieuse, puis l'agonie et la mort de cette princesse, le tout avec accompagnement continu de glas, de torches et de cierges ; le saint-office, des moines et des geôliers ; un couvent, une prison, le trône et le cabanon ; décors mágnifiques, riches costumes et pauvres vers, voilà le spectacle historique et funéraire que nous a donné la Comédie-Française. Mais, comme disait feu Geoffroy dans la *Cagnotte*, drame moins sombre,

breuse affaire, qui ne tend à rien moins qu'à broyer sous son étreinte l'honneur d'une famille entière, » et d'une famille royale encore, il est bon de remonter aux sources.

Dans un article publié le 1er juin 1869 par la *Revue des Deux-Mondes*, et qu'on ne saurait trop recommander aux futurs spectateurs de la *Reine Juana*, M. K. Hillebrand, d'après des découvertes alors récentes, et les documens les plus authentiques, a raconté comme il suit la déplorable histoire de la mère de Charles-Quint.

Juana, fille de Ferdinand, roi d'Aragon, et d'Isabelle la Catholique, reine de Castille, naquit en 1479. De bonne heure elle annonça un esprit de douceur et de tolérance qui n'était pas pour plaire à ses parens. Son peu de goût pour les autodafés lui valut des avertissemens et des corrections maternelles qui parfois allaient jusqu'à la torture. A dix-sept ans, la princesse épousa l'archiduc Philippe de Bourgogne, Philippe le Beau, qu'elle adora toute sa vie, bien qu'il la rendît fort malheureuse. Emmenée par lui en Flandre, et là, soustraite à l'autorité de sa mère, aux leçons et aux exemples de l'inqui-

« avant d'entrer dans les détails de cette téné-

sition, ses idées libérales s'affermirent encore. Isabelle alors, craignant de laisser après sa mort le sceptre de Castille aux mains trop indulgentes de l'héritière légitime, confia par testament, avec l'assentiment des Cortès, la régence de Castille à Ferdinand, son époux. Elle mourut en 1504. Aussitôt Ferdinand se hâte de réunir la Castille à son royaume personnel d'Aragon, et, pour assurer sur son front les deux couronnes, il commence à répandre le bruit que sa fille Jeanne a perdu la raison.

Un parti cependant, soupçonnant l'imposture, se forme en faveur de Jeanne et de Philippe son mari. L'archiduc en personne, à la tête d'une armée chaque jour grossissante, descend en Espagne et revendique les droits de sa femme. Que fait alors le fourbe Ferdinand ? Il se porte au-devant de son gendre, essaie de lui persuader à lui-même que Jeanne est en démence, incapable de régner ; pour attester son propre désintéressement, et le plus benoîtement du monde, il résigne entre les mains de Philippe ses droits sur la Castllle, et, de peur de créer par sa présence des embarras à « son fils chéri, » il s'éloigne et se retire en Italie.

Quelques mois après, le « fils chéri » mourait d'un mal étrange, et le beau-père revenait pour recueillir le fruit de ses efforts. Aux divers princes qui briguèrent tour à tour la main de sa fille veuve, il répondait par des lettres pleines de tristesse, de remercîmens, de regrets, alléguant toujours la folie de sa pauvre enfant. Mais de cette folie qui finit par devenir légendaire, l'histoire n'a jamais trouvé d'autres preuves que cette paternelle correspondance.

Philippe était mort à Burgos, et son corps devait être transporté à Grenade. Le roi Ferdinand ayant décidé l'internement de Jeanne dans le donjon de Tordesillas, qui se trouvait sur la route, on résolut de faire voyager ensemble l'altesse morte et l'altesse vivante. Et par les plaines de Castille, chaque nuit, à la lueur des cierges, au chant des psaumes, on vit, on entendit passer, fantastique cortège, la litière de la reine suivant le cercueil de son époux. Le moyen était bon pour frapper l'imagination populaire et accréditer la folie de la sombre voyageuse. Un jour, les portes de Tordesillas se fermèrent sur la vivante et dans un couvent de la ville le mort aussi s'arrêta.

Durant dix années Ferdinand retint sa fille prisonnière. Quand il mourut, en 1516, son petit-fils Charles, fils de Jeanne, hérita de son aïeul les deux royaumes, fondus en un seul, d'Aragon et de Castille. Elevé en Flandre et croyant de bonne foi à la folie de sa mère, il y pouvait croire encore lorsqu'il monta sur le trône. Après une visite qu'il fit à la captive, il ne le pouvait plus : la reine avait toute sa raison. Mais alors il fallait la délivrer, lui rendre cette Castille, dont elle était légitime maîtresse, se contenter de l'Aragon, triste royaume, rompre l'unité de l'Espagne, consommée il est vrai par la fraude et la violence, mais consommée enfin. C'était quitter le long espoir et les vastes pensées, c'était s'éveiller des beaux rêves de César et de Charlemagne. Le sacrifice fut au-dessus des forces du jeune Charles-Quint, mais non pas le crime ; et par la volonté de son fils, comme auparavant par celle de son père, la reine Juana demeura prisonnière.

Un instant pourtant, en 1520, la révolte des *communeros* la délivra. Liberté éphémère ! L'insurrection fut réprimée, don Juan de Padilla, son chef, puni de mort, et Jeanne après avoir failli redevenir reine, ne redevint que l'hôtesse plus

misérable d'une plus rigoureuse prison. C'est alors, mais alors seulement, que sa raison s'égara. L'horreur redoublée de sa captivité, les mauvais traitements, les supplices même qu'on n'épargnait pas afin de lui arracher une abdication opiniâtrément refusée, la réduisirent à la folie, à la plus dégradante misère de l'esprit et du corps. Enfin elle mourut après une effroyable agonie, dont les cris s'entendirent au loin, âgée de soixante-seize ans, et depuis quarante-neuf ans recluse. Quelques mois plus tard, Charles-Quint se retirait à San-Yuste, troublé peut-être par les remords, et déposait la couronne qu'il avait payée d'un si long parricide.

Et dire qu'après cet indispensable résumé d'histoire, les cinq actes du drame restent encore à raconter !

Premier acte : La nuit, dans un cloître où sonne le glas, où devisent des moines, où passe et repasse, farouche, le grand inquisiteur, où doivent tout à l'heure se rencontrer la reine Juana, veuve depus quelques mois, et son père. Sachez tout de suite que le monarque n'a donné ce rendez-vous à sa fille que pour lui arracher une renonciation à la couronne de Castille,

et si elle refuse, la faire arrêter et jeter en prison. La reine arrive la première, tout de noir vêtue; au bas de la colline elle a laissé son lugubre cortège et le cadavre adoré qu'elle conduit à Grenade. Son père tardant à venir, elle va l'attendre dans la chapelle. A son tour paraît le vieux roi. Avec l'inquisiteur qui fut son confident, et certain Mosen Ferrer qui fut son complice, il s'entretient du passé et de l'avenir: de son gendre qu'il a fait empoisonner, de sa fille qu'il donne pour folle et qu'il compte séquestrer ce soir même. Mais pourquoi n'est-elle pas ici? On l'appelle, on la cherche; elle a disparu.

Alors de nouveau nous entendons le glas, puis, lointain et se rapprochant peu à peu, le chant du *Miserere;* voici les pénitents, les pleureuses, le cercueil, et la reine. Ferdinand l'embrasse d'abord; puis avec une feinte douceur il la prie, la conjure de lui céder le sceptre castillan. Elle refuse; elle a juré de vivre et de mourir reine. Mais elle a juré aussi de venger son époux, empoisonné par l'odieux Mosen. Sur le cercueil du mort, Juana dénonce le crime et le criminel; qu'on ouvre la bière et le cadavre témoignera. « Arrêtez, s'écrie le roi en toute hâte, ma fille est

folle; qu'on la conduise à Tordesillas, et qu'elle y soit enfermée. »

Second acte : dix ans après; Ferdinand est mort; Carlos (bientôt Charles-Quint) lui succède et Jeanne est toujours captive. Mais deux jeunes seigneurs généreux, s'intéressent à son sort : l'un est don Juan de Padilla; l'autre, don Arias, fils du marquis de Denia, le gouverneur-geôlier de Tordesillas. « Sire, disent-ils au roi, on vous trompe; votre mère n'est pas folle. Allez vous-même vous en assurer. » Émoi du jeune prince et lutte cruelle entre l'amour filial et l'ambition. Carlos ira pourtant voir sa mère.

Troisième acte : Il la voit. La pauvre Juana croit que son fils vient lui donner la liberté; il vient la lui vendre au prix d'une abdication. Mais la reine refuse l'indigne marché, et choisit de rester prisonnière.

Quatrième acte : Don Juan de Padilla et ses amis ont tenté une insurrection; vaine tentative, que le jeune chef a payée de sa tête. Quant à la reine, on a redoublé de rigueur envers elle; on menace de lui enlever sa fille, la petite infante Catalina, compagne de son triste sort, et comme aujourd'hui les délégués officiels des Cortès

doivent venir constater l'état mental de la prisonnière, comme il faut qu'en leur présence elle soit folle ou le paraisse, on frappe un grand coup, plusieurs même : on lui révèle brusquement que son mari a été empoisonné par la volonté de son père, que par cette volonté encore, et maintenant par la volonté de son fils, elle-même est retenue captive. De ces révélations, l'effet est foudroyant : la malheureuse perd enfin la raison et tombe dans une crise effroyable. Les délégués arrivent à point pour y assister ; ils en pourront témoigner sans mentir.

Cinquième acte : Trente ou quarante ans après. La vieille reine agonise, mais avant qu'elle expire, Charles-Quint, enfin repentant, a voulu la voir encore. Dans un intervalle lucide, elle accepte cette dernière entrevue et, recouvrant avec sa raison sa fierté et sa colère, sous sa main décharnée elle courbe à ses genoux son fils pénitent. Elle lui arrache la promesse qu'en expiation de son crime, il descendra du trône. Il promet, elle pardonne et meurt ; et la pièce finit au son du glas, comme elle avait commencé.

L'horreur d'un tel sujet avait de quoi tenter un poète tragique ; peut-être aussi de quoi le dé-

courager, et cela pour deux raisons : d'abord la continuité de cette horreur, puis la continuité du sujet même, qui se répète, mais ne se développe pas. Rien de plus immobile que cette donnée : une reine séquestrée pendant un demi-siècle, victime indomptable d'infatigables bourreaux. On voit assez que depuis la fin du premier acte, où la reine est conduite à Tordesillas, jusqu'à la fin du cinquième, où la mort la délivre, l'action (une action qui dure cinquante ans), tourne dans un cercle lugubre de folie et de mort quelle ne peut briser. Elle languit, elle étouffe au fond d'une impasse que ferme l'histoire elle-même.

Ce n'est pas tout, et *la Reine Juana* malheureusement a plus d'une faiblesse. Une chose manque à ce drame : l'étude des caractères; une autre manque à ces vers : la poésie. Prenez les grandes scènes, ou du moins celles qui devraient être grandes, et qui, on le sent, voudraient l'être; elles sont vides. Au second acte, le monologue de Carlos hésitant entre l'atroce raison d'État et la piété, ou plutôt la pitié filiale, est d'un penseur assez ordinaire; rien que par les idées, sans parler encore du langage, la méditation du même

Carlos, dans *Hernani*, semble un chef-d'œuvre de philosophie historique. L'entretien du troisième acte entre le fils usurpateur et la mère captive, ne témoigne ni de vues plus larges ni de plus profondes pensées. La situation pourtant était forte et digne de Racine : « Asseyez-vous, Néron, et prenez votre place. » Quelle Agrippine on pouvait peindre! Et quelle Andromaque d'abord! Car ici le modèle comportait, que dis-je, il exigeait tour à tour les deux aspects : la tendresse maternelle et le souverain orgueil. Le quatrième acte n'est pas plus que le troisième à la hauteur nécessaire. Il se traîne dans une interminable scène de folie. Et d'abord l'explosion de cette folie paraît assez mal amenée. Ce qui bouleverse la reine, c'est d'apprendre deux choses : d'abord que son père a fait empoisonner son mari, et je conçois cette première et terrible secousse; c'est d'apprendre en outre qu'elle est retenue captive depuis quelque vingt ans par la volonté de son père et puis de son fils, et ici, on s'étonne un peu de son étonnement. — A qui donc, jusqu'à présent, la pauvre reine pouvait-elle s'en prendre, elle qui, au premier acte, s'était vue conduire en prison sur l'ordre du roi Ferdi-

nand; elle, qui au troisième acte, après la visite du roi Carlos, s'y était vue retenir? Quant au développement de la scène, il suit les lois qui règlent la manifestation, aussi banale que pénible, de la folie au théâtre. Tout y est : les yeux fixes, puis hagards, les mains errantes et sur le front promenées, le petit rire niais et les intonations enfantines, enfin les suprêmes fureurs, les hurlements sauvages et l'hallucination obligée : un chien rouge devant lequel Mlle Dudlay s'enfuit d'une fuite éperdue.

Pour le dénoûment du moins, l'auteur a trouvé, et trouvé lui-même, lui seul, en dehors de l'histoire, une situation vraiment puissante : l'entrevue de l'empereur et de sa mère à l'agonie. Apprenant que César va venir, la moribonde veut pour la dernière fois le recevoir en reine. Elle quitte son grabat; sur ses haillons de misère elle jette le manteau de pourpre, et sur son front douloureux, son pauvre front de folle, elle pose le diadème d'or. L'idée est admirable, n'est-ce pas, et pouvait donner une scène sublime. Quel dommage que l'exécution l'ait gâtée, et que, même devant cette pensée ou cette vision grandiose, M. Parodi n'ait pas été poète! Il ne l'a pas

été, et de là, plus que de la monotonie du sujet, plus que de l'insuffisance psychologique des personnages, de là vient qu'il n'a fait en somme, au lieu d'une belle œuvre, qu'un bon devoir.

Cinq actes, songez-y, cinq actes rimés sans une image, un éclair, un frisson; partout l'insuffisance des mots, l'inexactitude ou l'inconséquence des métaphores; à défaut de la pensée profonde, pas même le verbe éblouissant! On le disait à côté de nous : ces vers ont des pieds, des chevilles même; il leur manque les ailes. En les écoutant, nous trouvions que décidément Buffon a eu tort, que le style n'est pas l'homme, et que moins encore il est l'âme. L'auteur de *la Reine Juana* doit avoir une âme haute, jusqu'à laquelle malheureusement son style n'a pas su se hausser. Son œuvre trahit l'habitude et le goût de la pensée grave, des nobles curiosités, de l'art le plus désintéressé et le plus pur. Elle atteste la volonté, la conscience et le labeur, elle représente des années de recherches et d'efforts, un mérite enfin qu'il faut honorer... Le mérite, hélas! Pourquoi ce mot si beau, si glorieux dans l'ordre des choses morales, n'a-t-il pas de prix, presque pas de sens dans l'ordre des choses litté-

raires ou esthétiques? Pour nous tous, écrivains ou artistes, (je parle des laborieux et non des inspirés), n'est-il pas amer que notre bonne volonté, notre peine, notre martyre parfois, ne nous soit pas compté, et que l'intention, qui fait presque toute la vertu, ne fasse rien pour la beauté !

La mise en scène de la *Reine Juana* est admirable. L'art des pompes funèbres ne saurait être poussé plus loin que dans le saisissant tableau (d'après une toile espagnole) qui termine le premier acte. L'interprétation est moins éclatante. Mlle Dudlay pourtant a beaucoup de mérite (pour ce mot, voir ci-dessus). M. Worms, sous les traits de Charles-Quint à différents âges, s'améliore en vieillissant; et M. Leloir, toujours en progrès, donne au roi Ferdinand une hypocrite et sombre grandeur. Mlle Brandès et M. Albert Lambert figurent agréablement un couple amoureux, touchant et secondaire, que notre analyse a pu négliger, et l'inéluctable petite Gaudy joue la petite infante avec l'accent d'une petite concierge.





IX

Théâtre de l'Opéra : *la Walkyrie*, de Richard Wagner. — Théâtre de l'Opéra-Comique : *les Pêcheurs de perles*, de G. Bizet.

1er juin 1893.

Une vierge guerrière et fille d'un dieu, punie et déchue de sa divinité pour avoir, contre la volonté de son père, compati aux souffrances humaines et protégé d'humaines amours, voilà au fond tout le sujet de *la Walkyrie*. La vierge s'appelle Brunnhilde ; son père, Wotan ; Siegmünd et Sieglinde sont les noms des deux amants. Il n'est pas besoin d'en savoir davantage pour comprendre et pour admirer ce qu'il y a d'intelligible et d'admirable dans le drame lyrique de Richard Wagner. Que *la Walkyrie* soit précédée de l'*Or du Rhin* et sui-

vie de *Siegfried* et du *Crépuscule des Dieux*, n'en ayez aujourd'hui nul souci. Ne vous mettez en peine ni de la cosmogonie ni de la théogonie préhistorique et scandinave; ignorez la primitive répartition du monde entre les nains, les géants et les dieux. Que les deux Eddas, celle de Sœmund le sage et celle de Snorre Sturleson, vous demeurent également étrangères. N'allez pas vous embarrasser du Nibelung-Nôt, des Wälsunga-Saga, Nifflunga-Saga et Sigurdarkvida-Fafnirsbana. Dans *la Walkyrie* même, écartez les détails de mythologie, négligez les scandales de famille : adultères de Wotan, inceste de Siegmund et de Sieglinde; ce sont là mœurs des héros et des dieux, au nord comme au midi, dans le Walhalla comme sur l'Olympe. Enfin, pas plus qu'à tout admirer, ne prétendez à tout comprendre; faites des sacrifices volontaires. On a déjà taillé dans l'œuvre touffue; pratiquez-y d'autres coupes en esprit. Ne retenez du sujet que les traits principaux, et cette idée essentielle que nous sommes ici en pleine légende, hors de l'humanité, ou plutôt au-dessus; « nous l'allons montrer tout à l'heure. »

Quant au système wagnérien, il est désormais

assez connu pour que nous n'ayons pas à y revenir. On sait qu'il consiste essentiellement en trois procédés : la primauté de l'orchestre; l'usage, allant volontiers jusqu'à l'abus, du *leitmotiv*, et la continuité du discours musical; autrement dit la mélodie, et trop souvent la mélopée infinie.

Et maintenant, plaira-t-il à nos lecteurs de suivre avec nous l'œuvre nouvelle, et de la suivre en totalité, drame et musique à la fois? Il convient peut-être de ne pas séparer ce que le dieu de Bayreuth a uni, et de juger d'ensemble, ainsi qu'il a créé. Aux spectateurs d'hier rappelons ce qu'ils ont entendu; annonçons à ceux de demain ce qu'ils vont entendre, trop heureux si les uns peuvent trouver dans notre pensée des points de contact; les autres, des points de repère.

Si nous enveloppons d'un seul regard le premier acte de *la Walkyrie*, il nous apparaîtra comme une progression constante, presque sans arrêt ni recul, comme un crescendo parti pour ainsi dire du néant, du silence et de l'immobilité, et qui atteint par degrés à un paroxysme de mouvement et de son, à la plénitude, voire au débordement de la vie. La musique jamais n'a mérité mieux qu'ici la définition que donne, je crois,

Hernani de lui-même : « je suis une force qui va. » Tel est le premier acte de *la Walkyrie*. Il est même la somme de deux forces : l'une musicale, l'autre dramatique ; car l'accroissement sonore ne fait que manifester un accroissement, chez les personnages, de sentiment et de passion, la conscience de plus en plus intense chez Siegmund et Sieglinde de leur vocation héroïque, la prise de possession par l'un et par l'autre d'une vie surnaturelle et d'un être presque divin. De cet acte, voilà la beauté générale, dont les belles pages forment les étapes et les degrés.

Après les rafales de l'introduction, le rideau se lève sur une hutte primitive; un frêne occupe le milieu de la cabane et soutient la grossière toiture; un reste de feu meurt dans l'âtre. Brusquement la porte s'ouvre, un homme passe le seuil ; épuisé de fatigue et ruisselant de pluie, il tombe auprès du foyer : c'est Siegmund. Sieglinde alors paraît, elle aperçoit l'étranger, l'interroge ; il ne répond que par un gémissement : « De l'eau ! » Sieglinde se hâte d'aller puiser à la source prochaine, revient et verse au malheureux la fraîcheur implorée. Ce début est plein de mystère : les notes rares, les phrases courtes et coupées de silences,

les sonorités basses, tout y exprime la faiblesse, la lassitude et l'attente. Mais l'orchestre bientôt dit avec effusion l'empressement de Sieglinde et le bienfait de l'onde aspirée à longs traits. Puis les yeux de Siegmund, désaltéré, s'arrêtent sur ceux de la blanche sommelière. Écoutez alors les violoncelles exposer pour la première fois le motif d'amour. Retenez bien ces quelques notes caractéristiques, cette courte inflexion. C'est un des germes, un des microbes générateurs de l'acte tout entier. Introduit ici dans l'organisme sonore, nous allons le voir s'y répandre et s'y multiplier. Quatre pages plus loin, nous le voyons déjà. Lorsque Sieglinde présente à Siegmund après l'eau pure, l'hydromel, le motif revient, s'accuse par des sonorités plus claires, par un ample développement. C'en est fait : entre le héros et la jeune femme, l'amour est né, comme il naît toujours chez Wagner, d'un regard, d'un geste, et d'une phrase d'orchestre; de ce qu'on appelait jadis une ritournelle. Le retour de Hunding le mari, l'entretien pendant le souper, l'aubiographie de Siegmund, la découverte de l'inimitié des deux hommes, et le congé donné pour le lendemain matin par Hunding à son hôte, tout cela

appartient au genre ennuyeux ; mais ce qui suit : la sortie muette de Sieglinde, et surtout le monologue de Siegmund, au genre sublime. A pas lents, après avoir désigné du regard à Siegmund le tronc du frêne, la jeune femme se retire, et Siegmund resté seul s'étend sur le sol ; la cabane n'est plus éclairée que par le reflet du foyer expirant. Le proscrit rêve en sa misère à de glorieux destins qui lui furent prédits, à une épée invincible que lui promit son père pour le jour du danger. Il est venu, ce jour, et l'orchestre en exprime l'horreur. Sous la pulsation continue des timbales on entend sourdre des notes sombres, les notes montantes d'un accord qui semble encore se chercher ; le battement des timbales redouble, se précipite. « Mon père ! s'écrie alors Siegmund d'un cri héroïque, où est ton glaive ! » et le glaive apparaît. La poignée de feu jaillit de l'écorce, et de l'orchestre jaillit en notes de feu aussi le thème élaboré dans l'ombre et maintenant étincelant. Il brille, il brûle, et le frisson des violons environne d'un nimbe l'éclat aigu de la trompette. Le thème sonne, il sonne encore, tantôt attisé et comme rougi à blanc par l'instrumentation plus chaude, tantôt aminci, réduit à

n'être plus qu'une ligne de feu, par le timbre grêle du hautbois. Des cors l'enveloppent de douceur et de mystère ; les modulations fuyantes, les cadences évitées, lui prêtent la langueur et jusqu'au sourire charmant de la mélancolie. La poésie égale ici la musique. Rien de plus gracieux que l'illusion de Siegmund, croyant trouver sur l'écorce illuminée du frêne un regard attardé de la femme qu'il aime déjà. A la signification pittoresque et matérielle du motif de l'épée s'ajoute encore la signification morale. Les variations, dans l'incandescence du thème, répondent aux alternatives d'espérance et de doute que traverse l'âme de Siegmund. Le thème reprend et reperd courage avec le héros : il se fait vraiment son ami et son consolateur. Ce n'est pas tout encore, et dans l'incomparable page, Wagner est humain, comme toujours, lorsqu'il daigne l'être, au sens le plus large du mot. Avec l'humanité de son personnage, c'est la nôtre à tous qu'il interprète. D'un bout à l'autre du magnifique épisode, oublions Siegmund, le sauvage vêtu de peau de bête ; nous tous qui connaissons les vicissitudes de l'âme, l'espoir aux lueurs changeantes et les rechutes dans la nuit, quand le thème symbo-

lique vacille et quand il s'éteint, souvenons-nous de nous-mêmes, et nous nous reconnaîtrons. Enfin, après tant de beautés descriptives et psychologiques, il faut admirer ici les beautés essentiellement musicales : celle des idées ou des thèmes, celle des harmonies, celle de l'instrumentation, la vérité des mouvemens ou des élans lyriques, l'ordonnance surtout et la composition de la scène. Nous ne voulons pas dire : de l'air, et cependant on pourrait presque le dire, tant il y a dans ce morceau d'unité et d'ordre, tellement il forme un tout, indivisible, soit, mais dont rien ne serait plus facile que de marquer le début, de suivre le progrès et de fixer le terme.

Sieglinde, après avoir endormi son époux d'un sommeil léthargique, est revenue trouver l'hôte mystérieux. A son tour, elle lui raconte sa destinée, sa jeunesse orpheline, son hymen sans amour, et l'épée plantée un jour dans le frêne par la main d'un dieu. Elle attend, cette épée, le héros qui la délivrera, et Sieglinde l'attend aussi, car il doit la délivrer elle-même. Or, ce héros, la jeune femme l'a deviné, c'est Siegmund. Ce récit, en sa seconde partie du moins, est emporté par un tourbillon instrumental, d'où

s'envolent des fanfares de cuivre, des fusées de violons à la Weber, et quand Siegmund et Sieglinde tombent dans les bras l'un de l'autre, un coup de vent traverse l'orchestre; non plus comme tout à l'heure, une rafale méchante, mais une bouffée de printemps. Elle abat les cloisons de la cabane et nous jette au visage, avec les accords des harpes, les souffles et les parfums de la forêt. Le célèbre *lied* de Siegmund est une jolie romance, un peu trop jolie peut-être, du Mendelssohn ou du Gounod, plutôt que du Wagner. Mais bientôt se retrouve le Wagner véritable. Au lieu de conclure définitivement sur les dernières notes, le *lied*, à la faveur d'une cadence évitée, se dérobe, s'enchaîne avec une reprise orchestrale du motif d'amour, qui maintenant va se développer. Il a suffi d'une modulation furtive, d'un contact instantané, pour établir le courant symphonique. Il circule désormais entre les instruments et les voix, et l'un des aspects du génie wagnérien apparaît ici à découvert : accroissement, fermentation d'un thème, qui se renouvelle et s'engendre pour ainsi dire lui-même par une incessante et infatigable génération. On assiste alors à d'étonnantes éclosions,

à des reprises, des renaissances, des résurrections inouïes. Que l'orchestre en sa course effleure seulement une harmonie ou une note féconde, il en fait jaillir aussitôt de merveilleuses floraisons. Partout bouillonne la sève; les motifs se multiplient et se combinent; la vie est portée au comble comme si elle allait éclater. Elle éclate en effet, quand Sieglinde salue le héros enfin reconnu, de son vrai nom : Siegmund. Superbe, l'apostrophe à l'épée encore plantée dans l'écorce; superbes, ces notes de ténor, plantées aussi dans l'orchestre frémissant, dans les harmonies qui, de plus en plus, étreignent la voix jusqu'à ce que la voix s'arrache d'elles, en même temps que du tronc est arraché le glaive. Et voici l'explosion dernière, tous les thèmes déchaînés à plein orchestre, ivres pour ainsi dire d'eux-mêmes, et poursuivant de leur symphonie frénétique la fuite de Siegmund et de Sieglinde à travers la forêt.

Maintenant un désert s'ouvre devant nous. Qui veut connaître à fond l'ennui, la stupeur, l'hébètement, après l'enthousiasme wagnérien, celui-là doit écouter attentivement, paroles et musique, les quatre cinquièmes du second acte de *la Walkyrie*. Paroles d'abord : Wotan ordonne

à sa fille Brunnhilde de protéger Siegmund le ravisseur, contre Hunding qui le poursuit. Mais Fricka, femme de Wotan, la Junon du Nord, étant venue au nom de la morale sommer son époux de punir et non de sauver les coupables, Wotan cède après discussion et donne contre-ordre à Brunnhild : c'est pour Hunding qu'elle devra décidément combattre. Vous savez la suite : Brunnhilde voit Siegmund et Sieglinde et s'émeut à leur vue. Elle comprend l'amour, elle compatit à la souffrance, et dans le duel elle secourt Siegmund. Wotan lui-même est obligé d'intervenir ; il frappe Siegmund (Hunding aussi d'ailleurs), et Brunnhilde s'enfuit, entraînant Sieglinde éperdue. Cet acte, encore une fois, est un abîme d'ennui. Il se passe presque tout entier en conversations : une de vingt-deux pages, entre Wotan et Fricka, sur la morale conjugale ; une autre de trente pages, entre Wotan et Brunnhilde, sur l'*Or du Rhin ;* une troisième, entre Siegmund et Sieglinde, laquelle finit par s'endormir ; une quatrième, entre Brunnhilde et Siegmund, et cette dernière est d'une merveilleuse beauté. Mais les autres ! Le récitatif wagnérien y sévit sans pitié ; il y promène sa mé-

lopée errante, que rien ne détermine et que rien ne fixe, sa perpétuelle tendance et ses formes fuyantes, qui deviennent toujours et ne sont jamais. « Si du moins, comme écrivait de Bayreuth, exaspéré par ce second acte, M. Paul Lindau, si du moins dans cet éternel dialogue, ou plutôt dans cet éternel monologue d'un personnage en présence d'un autre, on sortait une seule fois du domaine de la déclamation musicale ! S'il ne fallait pas entendre toujours et toujours ces terribles *leitmotive !* Une seule fois, donnez-nous je vous prie, ce que nous autres, gens dépourvus de goût, nous appelons une mélodie... Ma foi tant pis, puisque cela m'a échappé ! Si vous voulez nous priver de cette chère mélodie, eh bien, je préfère le premier pont-neuf venu ! Donnez-moi quelque chose qui m'arrache à ce continuel bourdonnement ou susurrement. Donnez-moi une vraie et franche mélodie, si mauvaise qu'elle puisse être ! Méprisez-moi tant que vous voudrez, mais ne me torturez plus avec votre mélodie infinie qui n'en est pas une. » Oh ! les *leimotive*, les *leimotive !* les entendre toujours et toujours les attendre ! Savoir que le nom seul de Hunding ramènera le

motif qui lui appartient; que la moindre allusion aux amours de Sieglinde et de Siegmund éveillera les notes correspondantes, et jamais, jamais d'autres ! Être pris, durant des heures, entre les deux rouages qui se commandent l'un l'autre, des idées et des thèmes ! Oh ! la musique qui veut lutter de précision avec les mots, la musique n'existant plus par elle-même, et comme son, mais seulement comme signe, la musique nominative, la musique chiffre, le drame lyrique traité selon les procédés du loto ! Tout cela soi-disant au nom de la vérité, de la nature. Mais la nature ne met jamais le nom des objets sur rien, comme l'a remarqué finement Doudan. « Est-ce qu'elle écrit *femme* sur le front d'une jeune dame ? Et pourtant, continue le spirituel écrivain, bien peu de gens s'y méprennent, sauf ce monsieur, qui, se trompant de porte et entrant dans la salle de bains de Mme X... au moment où elle sortait de l'eau, lui dit avec un salut profond : « Est-ce à monsieur le comte que j'ai l'honneur de parler? » — Il est certain qu'avec le système des *leitmotive*, de pareilles méprises ne sont plus à redouter.

Dans la conférence qui précéda de quelques jours à l'Opéra la représentation de la *Walkyrie*,

on nous a dit des choses singulières : on nous a notamment adjuré de ne pas considérer Wagner comme étant avant tout musicien. Or, en entendant la *Walkyrie*, on s'aperçoit justement que Wagner est le plus admirable là où il est le plus musicien, ou mieux le plus musical. De ce terrible second acte, par exemple, la seule belle scène est belle musicalement; c'est au contraire comme antimusicales que les autres scènes ennuient, fatiguent et désespèrent. Antimusicale, cette subordination de toute forme sonore un peu développée, aux paroles, et à quelles paroles! A quels fastidieux récits ! A quelles conversations interminables ! Antimusicale, cette déclamation rocailleuse, où le courant mélodique incessamment se heurte et se brise.

Wagner est odieux quand il hérisse ainsi ses dialogues de tronçons ou de tessons de *leitmotive*, mais il redevient sublime dès qu'il déroule en nappe symphonique et chantante la scène où Brunnhilde prédit à Siegmund et la mort et l'immortalité. Deux motifs principaux alternent ici : celui du Walhalla et celui de l'annonce de la mort. Qui les connaît d'avance, éprouvera sans doute à les reconnaître un plaisir plus grand et

pour ainsi dire plus précis ; mais qui les ignore n'en comprendra pas moins l'esprit général de la scène, parce qu'ici des formes largement et librement musicales rendent cet esprit sensible à l'oreille et à l'imagination la moins prévenue. En écoutant le triste et noble motif de la prédiction funèbre, nous nous souvenions du maître charmant auquel Wagner l'a pris, oh ! comme on prend en pareille occurrence, sans le savoir. Il n'est autre, ce thème, que celui par lequel commence l'introduction de la symphonie en *la* mineur, de la symphonie rêveuse, de la symphonie *Écossaise* de Mendelssohn. Là-bas sans doute les doctrinaires de Bayreuth le méprisent; ils l'admirent ici. Ici et là pourtant il est bien le même. De cette rencontre, soit dit en passant, on se prévaudrait au besoin contre la doctrine célèbre, professée avec tant d'éclat par M. Hanslick, et qui refuse à la musique purement instrumentale le pouvoir de traduire les sentiments. Peut-on nier que la première phrase de la symphonie en *la* mineur de Mendelssohn exprime la mélancolie, quand justement, pour rendre une situation mélancolique entre toutes, c'est cette phrase et non point une autre qui s'est présentée ou

pour mieux dire imposée à l'imagination de Wagner ?

L'admirable troisième acte de la *Walkyrie* a le malheur, inévitable, de venir après le second, et de trouver l'auditeur anéanti. Pris en lui-même d'ailleurs, il n'est pas sans défaut ou plutôt sans excès. Il fatigue un peu par la plénitude, comme l'autre par le vide. Il abonde en longueurs et en redites : les fureurs de Wotan, par exemple, se prolongent outre mesure, et je souhaiterais quelque relâche dans le sauvage caquet des piaillardes Walkyries. Mais en bloc ce dernier acte est magnifique ; il forme une figure musicale contraire à celle du premier acte : au lieu de croître, il décroît, et parti de l'extrême violence, il aboutit à la suprême douceur. Une page comme la fameuse « Chevauchée » n'a pas, je crois, de précédents en musique. Wagner introduit ici le surnaturel dans la nature, qu'il grandit, comme il grandit ailleurs l'humanité. Surnaturelle par l'amplification des phénomènes extérieurs : du vent, de l'ouragan chassant les nuées ; surhumaine par les clameurs inouïes des vierges héroïques, cette musique est en quelque sorte suréquestre ou supra-hippique par tout ce qu'elle

ajoute de colossal, de presque divin, à l'idée, à l'image du cheval, de son galop ou de son vol. La Chevauchée des Walkyries, c'est l'équitation portée au sublime, l'idéal de l'équitation, de cette union dans la vitesse et la force, de l'être humain et de l'animal noble entre tous. La musique plus que les autres arts est faite pour la représentation d'un tel sujet, parce que seule elle possède le mouvement, parce qu'elle est mouvement elle-même ; mais jamais elle ne l'avait représenté avec tant de puissance. Auprès de la Chevauchée des Walkyries, la course à l'abîme de Berlioz fait l'effet d'une tranquille promenade.

Là encore c'est le grand musicien qu'il faut admirer : non seulement le prodigieux manieur d'orchestre, mais le compositeur au vrai sens du mot. Rien de plus composé que cette calvacade éperdue; rien de plus ordonné que ce désordre; la régularité des périodes rythmiques ou mélodiques y va jusqu'à la symétrie; les cris qui d'abord se répondent, finissent par se fondre en un formidable unisson, et si étranges que soient les appels lancés par la voix des sœurs farouches, c'est en pleine tonalité qu'ils retombent, à pic et d'aplomb.

Musicales encore, musicales toujours, les pages, magnifiques entre toutes, par lesquelles se termine l'opéra. Musicale et chantante cette phrase qui vivement s'enlève sur le fond trop uniforme des invectives de Wotan : « Hors du Walhalla je ne t'enverrai plus. Tu ne choisiras plus les héros ; tu ne les conduiras plus dans mes salles de fête... et je ne baiserai plus ta lèvre d'enfant ; de la famille des dieux te voilà retranchée, arrachée à la lignée éternelle ; notre lien est rompu, et de ma présence à jamais je te bannis. » Il est superbe, cet anathème, et si j'osais, je le comparerais à celui du cardinal dans *la Juive*... Mais je n'ose pas, craignant d'être honni. Qu'elle est belle aussi, humble et pénitente, la ritournelle d'orchestre précédant les excuses de Brunnhilde ! Avec quelle grâce douloureuse elle s'élève peu à peu du sol où git la vierge accablée, jusqu'au visage implacable de Wotan ! Nous voilà loin du style haché du second acte et des dialogues à bâtons rompus ; tout ici se déduit et se développe. Des *leitmotive*, il est vrai, sont encore tissés dans la trame, mais si bien cachés et fondus, que la trame n'en paraît ni moins souple, ni moins unie.

Wotan a signifié ses volontés à Brunnhilde : il répandra sur ses yeux le sommeil ; elle ne sera plus déesse, et du passant qui l'éveillera elle deviendra la femme. Mais Brunnhilde épouvantée à l'idée d'appartenir peut-être à un lâche : « Que du moins, s'écrie-t-elle, seul un vaillant puisse porter sur moi la main ; qu'un brasier s'allume et flamboie autour de ma couche, et qu'il en défende l'approche à qui n'a point l'âme d'un héros. » Alors, oh ! alors, c'est la splendeur suprême. Quel dommage que le chef d'orchestre ait compromis et dénaturé en la précipitant, cette admirable fin ! M. Colonne croit peut-être que la hâte augmente l'émotion ; elle la tue au contraire. C'était pitié, l'autre soir, de voir rapetisser tant de grandeur, brusquer tant de majesté divine, et couper à cette volée de mélodies leurs gigantesques ailes. Le thème de la Walkyrie (celui de la Chevauchée) se dilate et s'élargit avec l'âme de la jeune déesse. Et le dieu, lui aussi, frémit de joie, voyant la fierté de sa fille, et dans la douleur même de la quitter, de la punir, son cœur déchiré se gonfle d'orgueil. « Adieu, s'écrie-t-il, adieu, ma vaillante, ma superbe enfant, » et la vaste courbe musicale ferme autour de la déesse noblement

coupable, l'étreinte du dieu noblement justicier. Le voilà, le Wagner colossal, humain et divin tout ensemble. Quand le Père céleste, non plus celui de l'Edda, mais celui de l'Écriture, ouvrit les bras au Fils, qui lui aussi par pitié, s'était fait criminel et punissable, c'est ainsi qu'il dut les lui ouvrir; et dans cet embrassement s'accomplirent ensemble les deux lois souveraines : celle de la justice et celle de l'amour.

Elles règnent l'une et l'autre en cette scène, sublime deux fois : par la beauté morale et par la beauté de la musique. Wotan punit, mais il pardonne, et Brunnhilde se soumet sans s'humilier. Pas de révolte ni de honte en elle; en lui, plus de colère. Que dis-je, presque plus de souffrance. Après l'étreinte suprême, après le spasme de la douleur et de la tendresse paternelle, tout se calme, tout se recueille dans la paix auguste des expiations nécessaires et des sacrifices acceptés. Quelques moments encore le dieu garde son enfant entre ses bras et l'endort. De quelle divine berceuse! « Ces yeux resplendissants, qu'avec un sourire, dans l'ivresse des combats, j'effleurais de ma bouche, ces yeux qui me riaient dans les orages... avec un dernier baiser je leur dis adieu.

Pour un mortel plus fortuné se rallumeront leurs étoiles, qui s'éteignent aujourd'hui pour un immortel malheureux. » Magnifiquement lente et sereine, la phrase vocale se déroule. Au-dessous, la berceuse ne cesse de murmurer; elle circule à travers les accords qui s'éteignent; avec la douceur d'une caresse elle effleure tour à tour les deux modes, le mineur mélancolique et le majeur souriant; elle se perd enfin dans une suite descendante d'harmonies enchanteresses, où sous la lèvre de Wotan on croit sentir la vie divine se retirer lentement, et comme à regret, des beaux yeux qu'elle abandonne. Wagner a compris qu'il fallait finir non dans la violence, mais dans la douceur. Il a fait à dessein « l'incantation du feu » légère et voltigeante. Ce n'est pas au feu qui dévore, mais au feu qui protège, c'est à des flammes amies que Wotan remet la garde de sa fille; le motif du sommeil se combine sans peur avec celui du feu, et sous la pluie des étincelles, la berceuse berce, berce toujours. Wotan s'éloigne, disparaît à travers la fumée, escorté par le thème des adieux. Tout se tait; l'air embrasé brûle silencieusement, et très bas l'orchestre exhale une dernière fois le thème de la pitié de

Brunnhilde, comme si la dormeuse divine rêvait encore de compassion, de sacrifice et d'amour.

« Et maintenant, concluait M. Paul Lindau, déjà nommé, après l'audition de la *Walkyrie*, je dois prévenir mes lecteurs que j'écris sous l'influence d'un grand malaise physique. Je suis presque brisé par la représentation d'hier. » Les œuvres wagnériennes possèdent en effet une incomparable puissance d'anéantissement. Aucun art ne donne à l'esprit et à la sensibilité une telle courbature; il enthousiasme, il énerve, il écrase. Le laid et le beau y sont également démesurés. Si de la *Walkyrie* nous avons signalé surtout les beautés, c'est qu'après quelques jours écoulés, quand le cerveau n'est plus douloureux, on se souvient surtout d'elles. Le temps a fait son œuvre. Il la fera encore, et cette œuvre sera de consécration, mais de ruine aussi. Des parties colossales tomberont, et celles qui doivent à jamais rester debout, débarrassées alors, en sembleront plus belles. De la *Tétralogie*, par exemple, tout le fatras mythologique, cosmogonique et autre, les allégories et les symboles, les hommes plus libres que les dieux et les dieux rachetés par les hommes, Freia, Fricka, les géans, les nains,

les monstres, et les dragons qui chantent, et la voiture aux chèvres, toute la friperie et le bric-à-brac, tout cela s'en ira comme les vieilles lunes d'Henri Heine, dans quelque armoire allemande, *echtdeutsch*, purement allemande, et n'en sortira plus. « Maintenant, Messieurs, vous avez un art, » a dit Wagner au public de Bayreuth après la *Tétralogie*. Par certains côtés, odieux à nous race latine : par la longueur, l'obscurité, la lourdeur, la puérilité même, il se peut que cet art soit en effet national. Par d'autres côtés, ceux que nous avons essayé de dégager, par la magie d'une poésie grandiose quand elle est simple, et d'une musique parfois portée à la plus haute puissance, cet art est universel, humain et même quelque chose de plus.

Le principal interprète de la *Walkyrie*, c'est l'orchestre. Nous en avons dit du mal; nous pourrions en dire encore. Il a dénaturé presque tous les mouvements, joué le premier acte sans passion et sans fièvre; le troisième, sans largeur, et trop vite surtout, beaucoup trop vite. Ce n'est pas à Mme Caron qu'on fera le même reproche. Nulle artiste ne possède comme celle-ci l'art des langueurs et des lenteurs superbes; elle sait la

puissance du calme, et, lorsqu'il le faut, de l'immobilité. Chez elle, jamais de hâte, de précipitation; cette créature est toute noblesse, toute grandeur et toute sérénité. Elle émeut par un regard, un geste, un soupir; belle, quand de sa voix douloureuse elle chante, et quand elle se tait, belle encore de silence. Mlle Bréval nous a fait plaisir, et justement par des qualités de même ordre, par un charme profond et triste, par une « nature » comme disent les gens entendus, un peu analogue à celle de Mme Caron. Intelligent et zélé, M. Van Dyck a très bien dit plus d'un passage du premier acte. Par malheur, il chante toujours des lèvres plus que du cœur. Non pas du bout des lèvres, tant s'en faut, car il se désarticule la bouche pour articuler les mots. Il suit la méthode phonétique de Mme Moronval-Decostère (voir *Jack*, de M. Daudet), laquelle prononçait toutes les lettres et disait l'*estomack* est un *ouagon*. M. Delmas enfin est un Wotan admirable. Il déclame, ainsi que le veut la musique de Wagner, mais il chante, ainsi que toute musique le veut. Sa voix et son style ont même ampleur et même pureté. Voilà le jeune artiste devenu le grand artiste que nous avons prédit.

Les Pêcheurs de perles, le premier opéra de Bizet, furent représentés en 1863. Le premier acte est agréable presque tout entier; le second renferme une chanson exquise. Le reste a vieilli, sans peut-être avoir jamais été très jeune, très personnel surtout. Mais en plus d'une page demeure un charme harmonieux, comme au fond d'une frêle coquille, sous la nacre pâlie, quelque chose survit toujours du secret des vagues et de l'âme chantante des flots.

Oui, c'est bien l'âme de la mer, de la mer orientale, tiède et claire, qui respire et qui soupire ici : dans le finale du premier acte, dans la sérénade de Nadir, dans ces deux ou trois marines sonores qui peuvent se détacher de la très inégale partition. Pour aimer des *Pêcheurs de perles* ce qu'ils ont de vraiment aimable, négligez les personnages pour écouter les choses : elles seules vivent, chantent, et du livret même la meilleure scène est un paysage seulement.

Chaque année, avant que les pêcheurs de Ceylan partent pour la pêche des perles, les plus anciens d'entre eux vont chercher une vierge étrangère; ils l'amènent silencieuse et voilée, et dès que les barques ont quitté le rivage, aussi-

tôt que le soir tombe, des fanaux s'allument au bord de la mer, la jeune fille monte sur un rocher, et, laissant tomber ses voiles, elle chante, elle prie. Aux divinités des airs et des eaux, aux génies de l'un et de l'autre azur, elle recommande les jeunes hommes; et les vents retiennent leur haleine, et les étoiles sourient propices, et les flots sans colère se laissent dérober leurs trésors par les plongeurs pardonnés.

Tel est le « motif, » moins dramatique que pittoresque, dont le compositeur a tiré le plus heureux parti. Toute la scène, depuis l'arrivée de la jeune fille jusqu'à sa nocturne prière, a de la couleur et de la poésie : poésie sereine et rêveuse, couleur transparente avec des reflets bleus. D'abord, un chœur gracieux de bienvenue, où se mêlent aux voix des tintements d'argent et de cristal, accueille la prêtresse voilée. Le chef de la tribu reçoit son serment, trois fois renouvelé sur des notes très douces et un peu craintives. Puis le soir vient et les pêcheurs s'en vont. On les entend au loin psalmodier : *Le ciel est bleu, la mer est immobile et claire;* avec quelques notes de harpe, leur mélopée expire sur les eaux. Alors, devant le temple, au sommet du rocher, paraît

leur blanche protectrice. Elle invoque les dieux et les étoiles d'or, et son incantation s'élève d'abord impassible, hiératique, droite comme la fumée des parfums. Mais bientôt lasse des liturgies austères et d'une oraison trop grave pour sa jeunesse, voici que la chanteuse sacrée change d'accent. L'hymne sacerdotal s'amollit, se fond en nocturne, en barcarolle, et la vierge s'abandonne au charme de cette belle nuit où se joue sa belle voix. Elle se joue véritablement, la voix de la douce gardienne, en charmants détours, en traits légers, en capricieuses arabesques, et là-bas les pêcheurs lui répondent, la priant de chanter encore, toujours, alors même qu'ils seront descendus sous les flots et ne l'entendront plus. Oh! je sais bien ce qu'on peut dire. Il n'y a là que des vocalises. Mais les vocalises quelquefois ont leur charme, leur beauté, je vais plus loin, leur vérité: rappelez-vous, par exemple, celles de la Reine de la nuit. Ils ne l'ont jamais contemplée, la nuit, la nuit d'été, ceux qui dans les gammes étincelantes de Mozart croient n'entendre que des roulades. De même les trilles, les fioritures, sont à leur place en cette page de Bizet où les notes filent comme des étoiles. Et pour le motif du chœur

lointain des pêcheurs, accompagnant le chant de Léila, il ne faut pas non plus être sévère; un peu banal peut-être, il a du moins quelque chose de tranquille, de confiant dans la voix tutélaire à laquelle il s'attache. Je voudrais seulement qu'on le prît au théâtre avec plus de lenteur et plus de mystère. Enfin, pour ce paysage musical et pour cet autre encore dont il reste à parler : la chanson de Nadir, je rêve une mise en scène idéale, ou plutôt naturelle, que le décor, hélas! ne peut donner : *Ma bien-aimée est enfermée dans un palais d'or et d'azur.* Oh! la ravissante mélodie, unique, je crois, entre tous les appels d'amour! Sérénade non pas seulement de pêcheur, mais de plongeur, qui semble venir du fond des eaux, traverser lentement les nappes transparentes et s'épanouir à la surface comme une fleur humide. « Il y a des airs que je n'entends jamais sans trembler, disait à Paul Bourget un interlocuteur original; celui-ci par exemple, » et il fredonnait le début d'une mazurka de Chopin. — Pourquoi? Parce qu'un soir, au clair de lune, il avait entendu jouer très doucement, très lentement, cet air par une jeune femme russe, à demi morte de consomption. « On ne peut cependant pas, lui répondit Bour-

get, vous louer des femmes poitrinaires à l'heure, comme des fiacres, pour vous jouer du Chopin. » — On ne peut pas louer non plus le navire, où naguère, sous un ciel criblé d'étoiles, nous entendîmes, comme jamais nous ne l'entendrons plus, la chanson exquise. « Des marchands de Cymé, m'avaient pris avec eux... » Non, ce n'étaient pas des marchands, mais des marins, et nous ne partimes pas de Cymé, mais d'un de nos grands ports de guerre. Et, le long des côtes africaines, chaque soir d'un radieux été, des flancs d'acier du vaisseau s'élevaient des concerts. On avait coutume de se réunir autour d'un piano, médiocre d'ailleurs, dans le « poste, » formé par l'arrière du navire. A la brise très douce les hublots étaient ouverts; par le plus grand, celui qu'on appelle « l'œil » et qui, les jours de manœuvre ou de combat, livre passage aux torpilles, la lune quelquefois se montrait toute ronde, et dans l'orbite de métal comme dans une paupière de cuivre encadrait son globe d'argent. Pas un soir on ne manqua de saluer la mer et la nuit, si belles toutes deux, par la marine et nocturne cantilène des *Pêcheurs de perles*. Toujours ce refrain le premier revenait errer parmi nous. Les arpèges de

l'accompagnement suivaient le rythme des vagues ; la mélodie flottait sur les eaux ; le *grupetto* final couronnait chaque strophe comme d'un flocon d'écume, et ce paysage achevait si merveilleusement cette chanson, qu'elle ne paraissait plus l'inspiration d'un homme, mais pour ainsi dire la respiration des choses autour de nous, l'haleine de la nuit, du ciel et des eaux... Et voilà comment, de même qu'une mazurka de Chopin pour le mélomane de Bourget, pour nous, la sérénade des *Pêcheurs de perles* est demeurée un de ces airs qu'on ne saurait entendre sans tressaillir.

Vous parlerai-je, après cela, des décors de l'Opéra-Comique ou même des interprètes ? Mlle Calvé, dans le finale du premier acte, a égréné des notes de cristal. Mais qui me rendra « mon beau navire, » comme dit la vieille romance, et sur la mer endormie toutes les étoiles de mai ?

Si vous aimez, fût-ce après le plus beau voyage, à goûter la douceur du retour, à retrouver le ciel et surtout le parler de notre France, allez, un lendemain de la *Walkyrie*, entendre la

Phryné, de MM. Augé de Lassus et Saint-Saëns. Sujet grec, chanteuse américaine, musique française. Dès les premières mesures, on comprend, on se sent à l'aise et chez soi. L'ouvrage commence bien : gentil prélude, joli chœur, charmant duo de ténor et de baryton. Ensuite, nous descendons un peu : « L'opérette nous guette. » Mais le second acte renferme une admirable chose : le récit de Phryné, terminé en trio. Cela est beau comme du Lucrèce, comme le *Centaure* de Maurice de Guérin, comme les vers de Musset :

> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux.

A quoi tient au juste cette beauté, nous essaierons, dans une prochaine chronique, de le déterminer.





X

Théâtre de l'Opéra-Comique : *Phryné*, opéra-comique en deux actes ; paroles de M. Augé de Lassus, musique de M. C. Saint-Saëns.

15 juin 1893.

PHRYNÉ, au cours de sa brillante carrière, eut deux succès mémorables entre tous : l'un, d'ordre judiciaire ; l'autre, d'ordre religieux. Le premier lui fut ménagé par son avocat, on sait comment, et je ne crois pas que les *Causes célèbres* relatent un autre exemple ni de cet effet d'audience, ni de cet audacieux emploi de l'argument *ad... hominés*. Et voici le second triomphe de la belle hétaïre, telle qu'elle le rapporte elle-même devant son amant Nicias et son esclave Lampito, dans l'opéra-comique de MM. Augé de Lassus et

Camille Saint-Saëns. C'est à Vénus, sa patronne et sa déesse, que s'adresse la courtisane :

Un soir, j'errais sur le rivage,
Rêvant de vivre en ton doux esclavage,
Près d'un temple où tu fais séjour,
O Reine de beauté ! Je te sentais présente,
Si doux était l'adieu de l'heure finissante,
Si pur était le ciel aux feux mourans du jour.
Bientôt, tranquille et dédaigneuse,
Folâtrait la baigneuse.
Mes longs cheveux flottaient, des zéphirs caressés;
Les alcyons passaient, alanguis et lassés.
Tout à coup retentit ton grand nom : Aphrodite !
Ainsi me saluaient, étonnée, interdite,
Les pêcheurs abusés dont les dieux s'égayaient.
Excuse leur démence !
Ils m'avaient aperçue et c'est toi qu'ils voyaient,
Comme en ce premier jour où dans ta gloire immense,
Ton beau corps ruisselant des pleurs du flot amer,
Tu t'élevais superbe au-dessus de la mer !

M. Saint-Saëns a fait, avec cette vingtaine de vers, le plus beau tableau peut-être qui soit en musique, de la naissance de Vénus. Tout y est exprimé : non-seulement le paysage et l'apparition de la déesse, mais le sens mystérieux et sacré du mythe païen. Le paysage est décrit par la période musicale qui correspond aux six premiers vers. La basse, arpégeant lentement et jusqu'à dix-sept fois de suite le même accord,

étend partout un calme profond, que de mesure en mesure seulement traverse un frisson d'attente. Sur cet accompagnement descriptif, la voix de Phryné pose tout bas un chant de longue haleine, une mélodie mollement déroulée et tombante, où flotte la douceur du soir, et d'où se répand sur la promeneuse solitaire et déjà vaguement émue, l'influence nocturne des dieux. Bientôt se croisent des gammes agiles; aux notes claires de la voix répondent, claires aussi, des notes de flûtes éparpillées en gouttelettes sonores, en arpèges chromatiques par degrés évanouis. « Néère, ne pas te confier aux flots. » Elle s'y confie, la blonde baigneuse, et la voilà saluée déesse. Oh! l'admirable salutation païenne! Avec quelle ampleur retentit le grand nom d'Aphrodite, par-dessus la vibration à peine perceptible d'un trémolo presque silencieux! A s'entendre ainsi nommer, l'orgueil, l'enthousiasme envahit la belle créature. L'orchestre bouillonne et se soulève, comme si réellement la vie, que dis-je, l'immortalité affluait au cœur de cette mortelle, que vient de sacrer déesse la flatteuse méprise des nautoniers. Si nous citions l'autre jour les vers de Musset, c'est que la représentation par

les sons égale ici en beauté plastique la représentation par les mots. L'apparition de Vénus naissante est aussi sensible, aussi éclatante dans la musique que dans la poésie. L'accompagnement serre et fouette l'harmonie comme l'écume; la basse gronde sourdement, s'enfle en houles profondes, et finit par jeter sur le rivage la forme radieuse. « Le flot qui l'apporta recule » non pas épouvanté, mais enorgueilli, et bien après que Phryné s'est tue, l'orchestre célèbre encore, en quelques mesures d'une acclamation magnifique, le miracle et le bienfait de la beauté apparue au monde pour la première fois.

De la déesse évoquée, la courtisane et les deux jeunes gens ont cru sentir la présence; quelque chose d'elle a passé, qui flotte sur les pages suivantes, sur le petit trio pieux. C'est un bijou que cet unisson des trois voix dans la méditation, la prière et l'extase: bijou mélodique par la pureté de la ligne, l'inflexion exquise des contours; bijou harmonique par la couleur de l'accompagnement, où tinte une note répétée à des hauteurs différentes, où se joue une élégante arabesque. A cette note fixe, le chant est suspendu; il dit l'émoi religieux devant le secret un

instant surpris de l'amour et de la vie, de la vie qu'on croit entendre circuler sous le réseau léger des sons. Et peu à peu se dissipent les mystérieuses effluves ; ils s'évaporent comme les dons divins que le centaure de Maurice de Guérin rapportait de ses courses errantes, et qui ne se retiraient de lui qu'avec lenteur, à la manière des parfums.

Voilà la page maîtresse de l'œuvre ; la seule où le musicien ait rendu par les sons (avec quelle grandeur!) et la forme sensible, et le fond métaphysique et sacré de l'idée païenne. Mais autour, ou plutôt au-dessous de cette chose admirable, il y a dans la partition de M. Saint-Saëns de toutes charmantes choses. Ce n'est pas le vulgaire finale du premier acte que je veux dire: on eût souhaité ne pas entendre au pied du Parthénon ce refrain de guinguette. Puisqu'un Saint-Saëns comprend l'antiquité (il l'a prouvé tout à l'heure) autrement qu'un Offenbach, la Grèce de *Phryné* n'aurait pas dû ressembler, fût-ce un instant, à celle de la *Belle Hélène*. Heureusement cet instant est court, et le premier acte, sauf le finale, a beaucoup d'agrément. Le chœur d'introduction est franc sans rien de trivial ou de banal seulement, On subit, dès les

premières mesures, le charme facile et pourtant délicat du rythme bien marqué, de la tonalité brillante, des mélodies spontanées et immédiatement intelligibles, d'une orchestration où l'air et la lumière se jouent. On reconnaît et on comprend tout de suite la langue de son pays. Qu'il l'écrit bien, le grand écrivain, même en de petits sujets ? De quoi s'agit-il ici ? D'abord d'une cérémonie civique, l'inauguration d'un buste ; à demi lyrique, à demi railleuse, voici la cantate de rigueur. Puis surviennent de jeunes esclaves, apportant à Phryné les dons de ses adorateurs, corbeilles et guirlandes fleuries. Aussitôt le style un peu massif du premier chœur s'allège, le rythme s'alanguit, les accords s'éparpillent, et dans l'orchestre, comme au seuil de la courtisane, se tendent aussi des guirlandes. Phryné paraît à travers les sonorités et les parfums, et la foule lui rend hommage. Hommage d'admiration, presque d'adoration, qu'on murmure à voix basse, à l'unisson, un peu comme une prière. Et c'est bien d'une prière, en effet, qu'il sied à ce peuple d'artistes de saluer cette femme. Devant la courtisane antique, devant l'élue de la beauté et la dispensatrice d'amour, on s'explique la so-

lennité de cette bienvenue, ce recueillement et cet émoi presque religieux. Par une association d'idées et de sensations contraires, rappelons-nous une autre entrée fort différente, celle de Juliette, au premier acte de l'opéra de M. Gounod, et l'aimable petit chœur : *Ah! qu'elle est belle!* L'accueil alors était d'une grâce exquise, mais toute mondaine : on s'inclinait devant une enfant ; on s'agenouille ici comme devant une déesse. La nuance du sentiment est finement rendue, et le plus musicalement du monde, par l'effet de l'unisson et du *pianissimo*. La musique en cela ne fait qu'imiter la nature : plusieurs personnes, émues d'une émotion religieuse, parleront toujours très bas, et, parlant très bas, parleront de même.

Enfin, si vous ne saviez depuis longtemps quel grand classique est M. Saint-Saëns, le duo du premier acte entre le ténor et le baryton suffirait à vous l'apprendre. Il est fait, ce duo (nous parlons de facture et non d'inspiration), comme les duos de Mozart, avec une pointe d'archaïsme en plus. On goûte à l'écouter, à le suivre, le plaisir exempt de trouble et d'inquiétude, la sécurité de l'oreille et de l'esprit que donnent les

œuvres d'autrefois, les œuvres précises et formelles. La tonalité, le rythme, la phrase chantante, partagée en périodes symétriques qui se balancent et se répondent, les modulations, toujours bornées aux notes prochaines, tous les éléments enfin de la musique, sont ici aisément et immédiatement saisissables. C'est beau, n'est-ce pas, la mélodie infinie, la mer immense et tempêtueuse. Mais un fleuve coulant entre ses rives, mais la mélodie définie, n'est-ce pas que c'est beau ? Sans compter que la psychologie n'y perd rien. Entre les deux personnages ici l'opposition est exquise : en bas, les bassons grondeurs et les séniles remontrances ; en haut, quelques notes claires, une effusion de jeunesse et de printemps. Il n'en faut pas davantage à M. Saint-Saëns pour faire avec un duo musical un duo de caractères ; avec un duo de baryton et de ténor, le duo d'un oncle et d'un neveu, l'éternel duo des soixante ans moroses et des gais vingt ans.

Le public, que la *Walkyrie* transporta d'enthousiasme, ne dédaigna pas *Phryné*, et le public n'eut pas tort, n'en déplaise à qui voudrait toujours l'enfermer dans un camp ou dans une école. A l'opuscule de M. Saint-Saëns, venant

après l'œuvre colossale de Wagner, le hasard donne un peu le sens, oh ! non pas d'un manifeste, mais d'une modeste réclamation. C'est le génie classique, latin, notre génie, qui tout bas nous avertit. Il est trop certain que le livret de M. Augé de Lassus manque de poésie et de gaîté. Mais, du moins, il y est question de Vénus que toujours nous préférerons à Fricka; pour le flocon d'écume d'où naquit la déesse, nous donnerons toujours l'arbre généalogique des Walsungen, et, toutes les nuées du ciel scandinave pour un coin de l'azur d'Ionie. Quant à la forme musicale dont la partition de M. Saint-Saëns est un exemplaire, non pas éclatant sans doute, mais plus d'une fois agréable et spirituel, elle n'est pas près de disparaître. Le mot de Victor Hugo n'est pas toujours vrai. Ceci ne tue pas cela, quand cela est la clarté, la proportion, la convenance et la mesure, parce que cela ne peut mourir.

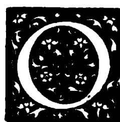
Les trois principaux interprètes de *Phryné* sont MM. Clément et Fugère, et Mlle Sybil Sanderson. Les uns ont le talent; l'autre a la beauté. On ne peut tout avoir.



XI

A la mémoire de Charles Gounod.

27 octobre 1893.

N peut redire aujourd'hui ce que disait Renan quand George Sand mourut : « Une corde est brisée dans la lyre du siècle. » Hélas ! dans notre lyre de France, c'était la corde d'or. Nous avons perdu l'auteur de *Faust* et de *Roméo et Juliette*, un des plus glorieux entre nos maîtres. Il est mort, le beau vieillard à la barbe d'argent, le doux et grand musicien d'amour.

Oui, l'amour a été le fond, l'essence de ce génie et de cette âme. D'autres connaissent par l'esprit, par la science ; lui, sembla toujours con-

naître, créer par le sentiment, et c'est là peut-être la forme la plus haute de la connaissance et de la création. Jetez en arrière un regard sur son œuvre, sur les héros et les héroïnes de son choix; Gounod les a chantés parce qu'il les aimait, et c'est parce qu'ils aimaient eux-mêmes qu'il les a aimés. Il n'a jamais compris la haine, et des trois grandes figures de Gœthe, la seule qu'il n'ait pu faire sienne, c'est Méphistophélès, l'éternel déshérité d'amour. Tout en ayant la gaieté, l'esprit, (témoin le *Médecin malgré lui*), Gounod jamais n'eut l'ironie, l'amertume ni la colère. Mais plus que personne il eut la tendresse. Et cette tendresse, cet amour, car il faut bien répéter le mot que nul autre ne supplée ou n'égale, cet amour, le musicien dans ses chefs-d'œuvre ne l'a rêvé, ne l'a traduit ni légendaire, ni colossal, ni philosophique, mais simplement humain. Il l'a ramené à son expression la plus naturelle et en même temps la plus intense; il l'a dégagé de tous les alentours et de tous les accessoires; il l'a voulu pur de tout alliage et libre de tout lien, indépendant, pour ainsi dire essentiel, et comme cristallisé en soi-même, ivre de ses seules délices et radieux de son unique beauté.

Jamais avant Gounod la musique n'avait fait une aussi belle part à l'amour ; il n'y avait jamais régné seul. Mozart ne l'avait guère chanté qu'à fleur de lèvres, de ses lèvres divines, avec autant de grâce sans doute, mais sans plus de passion que ne fait l'oiseau, cet autre divin chanteur. Gluck l'avait enveloppé, parfois même embarrassé dans les plis du voile antique. Rossini ne fit qu'en rire ; Meyerbeer, et avec lui l'école de l'opéra français, se plut un peu trop à mêler les choses de l'histoire avec celles du cœur. Gounod parut, et ramena la musique du dehors au dedans de nous ; il lui rappela le mot fameux qui devrait servir à l'art d'éternelle devise : « Tôt ou tard on ne jouit que des âmes », et ce fut les âmes qu'il chanta.

Oh ! je le sais, des âmes féminines surtout, hôtesses et non toujours maîtresses des corps charmants et fragiles qu'elles habitent ; l'une d'elles fut tendre et faible jusqu'à la chute. Mais qu'importe ! Parce que Marguerite s'est donnée avec ivresse, avec volupté, en est-il moins vrai que la beauté de tout un acte de *Faust*, le plus délicieux, que dis-je? la beauté de l'œuvre entière est contenue et cachée, comme le parfum dans la

fleur, dans l'âme de la pauvre enfant? Le drame de Shakespeare, après celui de Gœthe, fut resserré de même et concentré par Gounod dans l'âme seule des deux fiancés, des deux époux, des deux mourants. De l'amour ainsi isolé et pris à part, le maître de *Faust* et de *Roméo* laisse en ses deux chefs-d'œuvre des études, et, si le mot ne déplaisait ici, je dirais des analyses merveilleuses de psychologie musicale. Il n'a connu que l'amour, mais il en a tout connu : les nuances, les demi-teintes, les lueurs et les ombres. Il en a surpris les frissons, les abandons et les pudeurs, le trouble sensuel autant que les hardiesses nuptiales et saintes; il a entendu et il nous l'a redite sous l'obscure clarté des étoiles, la musique inouïe jusqu'alors des soupirs et des baisers.

Ce n'est pas tout. Au sentiment, qui le possédait ainsi, Gounod a donné la forme la plus pure, et par l'étonnante alliance de cette pureté de la forme avec l'intensité de la passion, il a mérité d'être classique ; en plus d'une page il l'est déjà. Par là le grand maître est bien le grand disciple du maître plus grand encore qu'il plaçait au-dessus de tous les autres, Mozart. Gounod fut un admirable mélodiste, un des derniers peut-être, si

nous en croyons les présages et les prophéties. Il aimait, il adorait la musique musicale, belle par elle-même, et au besoin par elle seule, belle comme le profil d'une montagne, d'un temple, ou comme le visage de la femme. « Mon enfant, nous disait-il un jour, la musique aujourd'hui devient irrespirable. » Telle n'était pas la sienne : elle emplissait la poitrine et faisait battre le cœur.

Rappelez-vous le chant d'orchestre, repris ensuite par les voix, qui dans *Mors et Vita* annonce la venue du Juge sur les nuées. Rappelez-vous, s'échappant à la fois des lèvres de la poétesse et de sa lyre aimée, les admirables stances de *Sapho*.

Voilà des formes sonores comme peut-être il ne s'en produira plus ; exemples suprêmes, adieux d'un art qui menace de se retirer de nous. Prenez garde, elles s'en iront, les fières mélodies ; ailées de leurs notes sublimes, qu'on affecte aujourd'hui de mépriser, elles prendront leur essor comme des aigles qu'on chasse, et jamais plus elles ne reviendront tracer dans notre ciel le cercle magnifique de leur vol, sur nos sommets abandonnés jamais plus elles ne se poseront. Il faut, murmura dit-on le Souverain Pontife en

apprenant la mort d'un illustre impie, il faut qu'il y ait des hérétiques, *oportet hæreses esse.* Peut-être le faut-il pour le salut de l'art comme pour celui de la foi. En musique aussi, Gounod les connaissait, les hérétiques; il les plaignait seulement et priait pour eux. Mais lui, restait un grand orthodoxe de la musique, un grand docteur, *doctor angelicus*, un grand saint.

Grand, il ne le fut pas seulement dans son art, mais par tout son esprit et par toute son âme. Jamais plus large front n'enferma de plus vastes pensées. Rien de l'homme ne lui fut étranger, ni rien de Dieu. A ce Dieu, le maître vieillissant rapporta les dons que sa jeunesse autrefois, par bonheur pour nous, ne s'était pas senti le courage de sacrifier. Le lévite se retrouva dans le patriarche; l'un avait offert des prémices, l'autre consacra des reliques, et l'auteur de *Rédemption*, de *Mors et Vita*, ne chanta plus que du côté du ciel. Libre des passions humaines, la passion divine le garda, oui, la passion, car il devait jusqu'à la fin ne rien aimer que passionnément, même Dieu.

Qu'elles furent belles, ses dernières années, où tout s'était apaisé sans que rien s'obscurcît,

où tout se fondait chaque jour davantage dans l'attendrissement et la bonté! Le grand artiste avait imposé silence à son génie. Il n'écrivait plus guère, mais il travaillait encore. Le maître à cheveux blancs de notre école d'art s'était fait l'humble disciple d'une autre école, celle dont parle Bossuet, « école intérieure qui se tient dans le fond du cœur ». A cette école, il achevait la dernière de ses œuvres, son âme, qu'il apprenait à posséder dans la patience, suivant le précepte des livres saints qu'il aimait le mieux citer.

Il vivait retiré, sauvé du monde, on sait par quel dévouement et quelle fidélité. Il ne chantait plus, mais comme il parlait encore! Las de créer, il ne se lassait point de comprendre et de faire comprendre. On ne le revoyait jamais, après une absence, sans trouver son esprit accru d'une grande pensée, son éloquence enrichie d'une grande parole. Nous fûmes souvent l'hôte filial et charmé de ce foyer, d'où nous emportions toujours de la clarté, de la chaleur, et qui ne brillera plus. La dernière fois que nous eûmes la joie de l'entendre, il revenait d'une visite faite la nuit à l'Observatoire de Meudon. Vrai-

ment il émanait de lui comme de la lumière. Il disait les splendeurs sidérales : les planètes, les constellations, et ces millions de feux si blancs, si purs, qu'il avait cru assister à des premières communions d'étoiles! Puis du spectacle passant aux lois, et de la nature à la science, il rappelait les grandes découvertes et commentait l'admirable cri de Képler craignant d'être méconnu, mais se reprochant aussitôt de le craindre : « Qu'importe, Seigneur, puisque vous-même avez bien attendu des milliers d'années avant d'être compris de votre créature ! »

Alors, du ciel des astres il nous ravit au ciel des âmes. C'est de l'amour naturellement qu'il parla, et du renoncement, du sacrifice, sans lequel il n'est pas d'amour. « Nous n'emporterons d'ici-bas, disait-il, et nous ne retrouverons de nous là-haut, que ce que nous en aurons donné. Si nous ceignons des diadèmes de rubis, ils seront faits des gouttes du sang de notre cœur que nous aurons versé ; les perles de nos colliers seront les larmes que nous aurons répandues; les émeraudes de nos parures, les espérances par nous données ou rendues aux pauvres âmes humaines. »

C'était merveille encore, en d'autres entretiens, quand cette abondance se ramassait en quelques mots, dans une de ces formules où Gounod savait enfermer toute une doctrine, car il possédait la profondeur autant que l'étendue. « Ceux qui sont nés éloquents parlent quelquefois avec tant de clarté et de brièveté des grandes choses, que la plupart des hommes ne s'imaginent pas qu'ils en parlent avec profondeur. Ils traitent de superficielle et de frivole cette splendeur de l'expression qui emporte avec elle la preuve des grandes pensées. » — On vérifiait en l'écoutant cette observation de Vauvenargues; elle s'appliquait et à cette éloquence et à la légèreté de ceux qui ne savaient pas toujours l'entendre.

Il n'est plus. Une semaine a passé depuis que sur ce front d'où s'est retiré le génie, nous nous sommes penché pour la dernière fois. En sortant l'autre jour de la chambre de mort, on s'attendait presque à trouver en deuil et dépouillé, le jardin de la petite maison, le jardin de Marguerite et de Juliette. Mais non, les dernières roses d'automne n'avaient pas défleuri. L'heure du soir était exquise, baignée, comme l'avait été l'illustre

vieillesse, de lumière et de douceur. Sur le clocher de l'église, de son église, étincelait le petit coq d'or.

Paris, quand nous y rentrâmes, était en joie. Mais la vie de la grande ville ne nous parut point un outrage à la mort du grand homme. Nous nous rappelâmes un de ses plus beaux chants, et sa Jérusalem plaintive, assise naguère au bord du chemin: « O mes frères, qui passez sur la route, voyez mes pleurs, ma misère... » Aujourd'hui, même devant le cercueil d'un de ses plus glorieux enfants, Jérusalem peut se réjouir, parce que ses frères ont vu sa peine et sont venus la consoler.

Et vous maintenant, vous qu'il a tant aimées, blanches formes de femmes que la main d'un ami, presque d'un fils, peignit au seuil de sa maison, Marguerite, Sapho, Juliette, Mireille, descendez derrière lui les degrés qu'il ne remontera plus. Suivez-le jusqu'au cimetière et faites votre gerbe ; mêlez au laurier de la Grèce l'olivier de Provence, le cyprès de Vérone et même, les morts n'ayant plus d'ennemis, le myosotis d'Allemagne, et soyez à jamais les gardiennes de ce tombeau.



XII

Comédie-Française : *L'Amour brode,* pièce en 3 actes, de M. François de Curel. — Vaudeville : *Mme Sans Gêne,* comédie en 4 actes, de MM. Sardou et Moreau. — Renaissance : *Les Rois,* pièce en 4 actes, de M. Jules Lemaître.

15 novembre 1893.

PRÈS trois représentations, M. de Curel a retiré sa pièce du Théâtre-Français.

Depuis qu'elle n'est plus, quinze jours sont passés;

mais il n'est pas trop tard « pour parler encor d'elle ». La brochure reste, et d'un homme de talent l'erreur même, une erreur aussi considérable, mérite d'être rappelée.

Je ne sais plus lequel des amis de Henri Heine lui écrivait un jour : « Ne joue pas avec les ser-

pents; leur enlacement est si fort! » Ce fut jusqu'ici le jeu favori de M. de Curel. Il y excellait, et nous applaudissions, ravis, à son adresse, à son audace, à l'éclat de ses jeunes victoires. A lui comme au poète, on a crié gare, mais vainement. Il a fini par se prendre dans les nœuds de sa propre pensée; au charmeur cette fois les couleuvres n'ont point obéi.

Une femme cherche follement l'idéal chez un homme et ne l'y rencontre pas. De la rencontre manquée, de l'illusion perdue, ce n'est pas elle, mais lui qui meurt, lui qui se tue. Voilà, réduit et nu, le sujet de l'*Amour brode;* le canevas sans les broderies. Quel est cet homme, cet idéal, et quelle est cette femme, toute la pièce de M. de Curel est là. Il n'en est guère de plus malaisée à comprendre, ou seulement à raconter. Non pas que les faits y soient obscurs ou compliqués; mais les sentiments le sont au delà de ce qu'on pouvait craindre. Oui, je sais bien, il y a l'éternel adage: « On ne jouit que des âmes. » Mais on peut souffrir aussi par elles, et terriblement; les rares spectateurs de l'*Amour brode* en savent quelque chose.

Gabrielle de Guimont est une maniaque

d'idéal, qui rêve tout et que rien ne contente. Orpheline de bonne heure, elle a été élevée par un couple vieillot, oncle Raphaël et tante Agnès, avec une prudence vaine. Chez cette fantasque créature, la folle du logis est la maîtresse de la maison.

A parler franc, Gabrielle est une toquée. Après avoir aimé, jeune fille, un jeune homme, Charles Méran, qui ne répondit pas à ses avances, elle a épousé, de dépit, M. de Guimont, un vieillard. Charles, qui l'aimait, eut des regrets aussitôt; il les exprima, elle les accueillit. Elle le croyait un héros; il n'était qu'un homme, et le jour où il le lui fit comprendre un peu brutalement, elle se fâcha et ne le revit plus. Elle tâcha d'oublier; lui de même, par d'autres moyens, et Gabrielle, devenue veuve, lut un matin dans les faits-divers que l'aimé d'autrefois, après avoir vécu à outrance, venait d'essayer de mourir. Aussitôt, au nom du passé, elle le rappelle; il accourt et se confesse. Elle, ravie, lui offre son cœur et sa main; il refuse, parce qu'elle est riche et lui totalement ruiné. Une seule chose, en les égalant, pourrait les unir : ce serait, de sa part à lui, quelque dévouement sublime, un sacrifice

inouï. Mais lequel? On ne trouve pas, et, se sentant faible, Charles s'enfuit.

On trouvera. Gabrielle, exaltée par tant de noblesse, épousera son héros, en dépit de lui-même, en dépit de l'oncle et de la tante, qui résistent d'abord. « Il le faut, s'écrie-t-elle, car si j'échouais, qui sait s'il n'y aurait pas deux existences en jeu? » Du coup, les deux pauvres petits vieux s'imaginent que leur nièce est coupable, menacée d'être punie par où elle a péché, et les voilà pleurant, moins de douleur que de tendresse, sur une faute grosse de conséquences qu'ils ne demandent qu'à chérir. Gabrielle saisit avec enthousiasme l'idée suggérée ainsi, l'idée de l'enfant, l'idée mère du drame. Le voilà le dévouement, le sacrifice rêvé; il égalera le pauvre à la soi-disant coupable : elle n'achète plus l'amour, l'amour la rachète et la balance est juste.

Non, elle est folle, et nous allons en suivre les oscillations insensées. Gabrielle a chargé sa cousine et amie Emma de faire à Charles la gracieuse communication. Emma, qui n'est pas une personne compliquée, ayant été jadis, avec une simplicité dont on lui sait gré, la maîtresse d'un capitaine de cavalerie, Emma n'a rien de plus

pressé que de découvrir à Charles le secret de la comédie, lui conseillant d'y jouer son rôle et de concilier par cette fraude les apparences du martyre avec la réalité du bonheur. Il accepte; mais dès les premières feintes il se trahit. Gabrielle alors, indignée d'une telle fausseté, retourne brusquement les cartes, dément la messagère infidèle et se déclare réellement perdue. Il lui jurait de lui sacrifier la vie, l'honneur; qu'il tienne sa parole. Fou de colère, puis de douleur, le malheureux la tiendra. Il peut servir sans ignominie celle que malgré tout il aime encore. Il la sauvera donc par le mariage, et se sauvera lui-même par la mort. Ainsi se concluent d'atroces fiançailles. Elles se traînent douloureusement pendant un mois, lui s'obstinant dans son héroïsme sombre, elle dans sa féroce expérience. Il a dit qu'il se tuerait la nuit des noces; mais depuis qu'il s'est joué d'elle, elle doute, et le soupçonnant de forfanterie, peut-être d'un odieux chantage, elle ne ne le détrompe pas. Elle a trouvé dans sa malle un revolver, dans son portefeuille une lettre d'adieux, mais les clefs de la malle et le portefeuille étaient en évidence, et, doutant toujours, elle ne le détrompe pas. Enfin c'est la veillée

nuptiale; il va venir, et en compagnie d'Emma, sa confidente, elle l'attend. Pour lui arracher le secret de son âme, pour le pousser et l'acculer à la crise qu'elle espère, qu'elle exige, elle a résolu de l'exaspérer. Emma cependant aura déchargé le revolver; un suicide blanc suffira pour assouvir enfin l'odieuse curiosité de cette Psyché détestable. Voici Charles : elle l'accueille par d'ignominieuses déclarations. Elle séduite, abandonnée, allons donc! Elle n'est qu'une fille dépravée et n'a cherché dans le mariage que la liberté folle, avec un protecteur responsable. Charles cette fois l'écoute stoïque, sort fièrement pour aller mourir, et sur la porte à peine fermée Gabrielle se jette, conquise enfin, croyante, appelant son héros et son maître!

La pièce, hélas! n'est pas terminée; elle entre seulement en agonie. Charles revient avouer à Gabrielle qu'il a peur et n'ose pas se tuer. Devant cette lâcheté, Gabrielle retombe en convulsions de colère et de honte. Le malheureux s'éloigne derechef, mais pour revenir une dernière fois. Il s'est aperçu qu'on avait déchargé le pistolet et qu'une sinistre bouffonnerie le vouait non pas même à la mort, mais au ridicule d'un sui-

cide raté. Il recharge son arme qui ne tremblera plus, et Gabrielle, enfin convaincue, trouvant enfin l'homme affolé par elle à la hauteur de sa propre folie, tombe dans ses bras. Trop tard! Il la regarde profondément; dans le cher et capricieux miroir de ses yeux il se voit une seconde en héros, héros de leur double chimère, et, plutôt que de perdre encore l'idéale mais fugitive image, il la brise, en se brûlant le peu de cervelle que de telles épreuves ont dû lui laisser.

Cette pièce, on le voit, est une analyse acharnée, je dirais presque enragée, de pathologie ou de tératologie intellectuelle, l'étude au microscope d'un cas extraordinaire jusqu'à l'inadmissible, et cruel jusqu'à l'odieux. Rien de plus énervant que cet accord évité de parti pris, cette correspondance réciproque vingt fois poursuivie et vingt fois manquée par deux êtres également exceptionnels, également orgueilleux, également insensés. Oui, l'exception, et l'exception dans l'orgueil, voilà bien le sujet favori de M. Curel; sujet sauvé jusqu'ici dans l'*Envers d'une Sainte*, les *Fossiles*, dans l'*Invitée* surtout; sujet perdu cette fois à force d'excès et d'outrance. Que Gabrielle et Charles soient des âmes excentriques et folle-

ment chercheuses, est-il besoin de le démontrer? Lui d'abord. — Pourquoi fit-il autrefois la sourde oreille aux aimables avances de la jeune fille? Parce que dans son enthousiasme il se représentait une fière créature qui l'intimidait fort, et que, « l'inaccessible déesse » lui étant apparue « bonne fille et engageante », il lui en voulut beaucoup « d'être si profondément inférieure à son rêve ». Cela n'est déjà pas très naturel; mais ce qui l'est beaucoup moins, c'est la façon dont Charles accueille l'épreuve à laquelle on a eu l'idée de le soumettre. S'il n'avait la cervelle à l'envers, il eût fait répondre par Emma la messagère à la trop ingénieuse enfant : « Ou votre faute est réelle, et je ne m'en ferai pas le rédempteur; ou vous l'avez inventée à plaisir, et ce plaisir est odieux, et d'une imagination malsaine et cruelle à la fois je me détourne avec autant de répugnance, plus peut-être, que d'une âme flétrie et d'un corps souillé. »

Quant à Gabrielle, elle n'est pas folle : c'est la folie elle-même. A des yeux moins obstinément égarés que les siens, une épreuve s'offrait pourtant, non plus insensée, mais digne encore de deux cœurs délicats. Le seul sacrifice exigible de l'om-

brageuse pauvreté de Charles, c'était celui de cet ombrage. Demander ce sacrifice et l'obtenir, suffisait au talent de l'auteur et valait mieux pour notre plaisir. La véritable pièce était là, non plus tragique et fausse, mais juste, mais exquise; l'amour pouvait broder encore, mais une étoffe légère, de soies nuancées et fines, qui n'étaient plus couleur de sang.

« L'orgueil n'est pas mon fait, a dit Perdican : je n'en estime ni les joies ni les peines. » Les personnages de M. de Curel n'estiment rien autre chose et ne sont insensés qu'à force d'être orgueilleux. C'est par orgueil que Charles repoussa jadis Gabrielle jeune fille; par orgueil encore plus que par fierté, il la repousse jeune femme; par orgueil toujours, plutôt que de s'avouer vaincu, plutôt, comme il dit, que de déchanter devant elle après son air de bravoure, il entre dans les voies tortueuses, il se prête à la déloyauté passagère qui rejette pour jamais Gabrielle dans l'incurable doute et l'expérience forcenée. Orgueil fanfaron, cabotin, orgueil tout en façade et plâtré, auquel il faut la scène et la galerie, mais qui devant la mort ou devant l'amour croule s'il n'est regardé, orgueil dont M. Jules Lemaître a dit ex-

cellemment : « La profondeur de ses chutes solitaires se mesure à la sublimité de ses exaltations devant témoins. »

Et Gabrielle! Singulière jusqu'à la folie, elle est orgueilleuse jusqu'à la férocité. Elle s'estime assez haut pour se vendre au double prix d'une torture et d'une bassesse; avant tout, elle veut se voir acceptée, ne fût-ce qu'une heure, non seulement avec son argent, mais avec une faute, par le pauvre dont elle se sait aimée. Et si bien au delà d'une heure l'affreuse comédie se prolonge, c'est parce que la comédienne, dans son orgueil encore, a souffert d'être jouée à son tour; c'est, plus tard, qu'en se proclamant coupable, elle espérait, orgueilleuse toujours, voir Charles refuser plus obstinément de la croire. Au fond, Gabrielle est plus qu'une coquette; c'est presque une coquine, et puisque Charles eut la faiblesse jadis de la laisser échapper à l'étreinte qui du moins aurait humilié ses pervers caprices, pourquoi n'est-ce pas à la fin sur son front à elle qu'il pose le pistolet? On comprendrait que celle-là aussi, un Dumas fils la dénonçât et nous criât : Tue-la! car si elle n'est pas la Bête, elle est un autre monstre, plus récent et peut-être encore

plus dangereux, elle est l'Esprit faussé, l'Intelligence corrompue et l'Idéal perverti. Idéal pour idéal, mieux valait l'autre, tant moqué, celui des hirondelles, du clair de lune et des romances; il était moins absurde, et c'était celui du bonheur. Aujourd'hui nous retournons par le raffinement à la barbarie; nous allons par l'analyse à la décomposition; nos jeux valent ceux du cirque, et les Hedda Gabler ou les Gabrielle de Guimont ressemblent aux vestales penchées sur l'agonie des gladiateurs. Sans compter que dans l'extraordinaire, la psychologie s'égare, oubliant que son vrai domaine, comme celui de toute science, n'est pas l'exception mais la règle, et qu'elle ne vivra jamais des miracles, mais des lois. Banale, dirat-on alors, et bornée? Pas plus que n'est bornée la physiologie par la structure anatomique de notre corps et par l'impossibilité de mettre la tête à la place du cœur. La psychologie ose aujourd'hui ces interversions contre nature; mais la nature se venge et il y a des monstres qui ne vivent pas.

L'erreur de M. de Curel, sans rien enlever à notre espérance, ne laisse pourtant pas de nous inquiéter, parce qu'elle semble pour ainsi dire

congénitable et consubstantielle à son talent même. Ce n'est pas un écart, mais un abus; une exagération, au lieu d'un manquement ou d'une défaillance. M. de Curel a suivi la pente qu'il fallait remonter; il nous a donné de ses défauts la quintessence et comme la fleur empoisonnée. Souhaitons qu'il ne s'entête pas, que dans la retraite où, dit-on, il se plaît, il ne persiste point à construire des exceptions, à forger de laborieuses chimères, semblable aux Pharaons de l'Écriture qui dans le désert se bâtissaient des solitudes. Aussi bien est-il juste de croire, d'espérer longtemps en lui, et de lui appliquer une des plus jolies phrases de son œuvre : « Vous m'avez appelée coquette, dit quelque part Gabrielle à Charles : je n'étais qu'emballée. Lorsqu'un cheval emporté se maîtrise, il est tout frémissant, prêt à la révolte : on le calme par la douceur. Vous m'avez rudoyée, je ne demandais qu'à être rassurée. Si, de moi-même, je reprenais le chemin sur lequel autrefois j'ai galopé trop vite, n'auriez-vous pas la patience de m'attendre ? » — Que M. de Curel se maîtrise donc et rompe son galop; nous ne demandons pas mieux que de l'attendre sur le chemin.

L'*Amour brode* a été aussi bien interprété que possible, surtout par M. Le Bargy, dont la voix et le jeu s'élargissent de plus en plus, et par Mme Pierson, aimable incarnation du bon sens et des faiblesses naturelles, au milieu de ces criminelles folies.

« Il n'y a rien dans *Mme Sans-Gêne* », ont dit les dédaigneux, et vraiment c'est bientôt dit. Il y a de tout, au contraire, et pour les gens de tous les goûts, y compris ceux qui ont le goût difficile. L'œuvre est d'un genre qu'il ne s'agit ici ni de discuter ni de classer, auquel l'auteur s'est depuis quelque temps affectionné ; mais dans ce genre elle paraît occuper une place fort honorable, la première peut-être après *Thermidor*. De Mme *Sans-Gêne,* ainsi que des œuvres antérieures et similaires de M. Sardou, on pourrait donner à peu près cette définition : un drame (nous ne disons pas mélodrame), un drame bourgeois, si vous voulez intime, servant de prétexte à la reconstitution d'une société, d'une époque, et, comme on dit enfin, d'un milieu. Rappelons en passant qu'en disant ainsi on dit mal et le contraire même de ce qu'on veut dire, ce qu'on

appelle le milieu étant précisément l'entourage; mais le terme est admis et s'entend. Quoi qu'il en soit, tel est bien le procédé ou la manière de M. Sardou qui nous a valu *Théodora*, *la Tosca*, *Cléopâtre*, *Thermidor* jusqu'à un certain point, et en dernier lieu *Mme Sans-Gêne*. Si *Thermidor* était de beaucoup au-dessus de *Cléopâtre* et de *Théodora*, cela tient au mérite supérieur du drame et notamment de la scène capitale entre Labussière et Martial. On n'a pas oublié quel cas original et poignant y était débattu : deux existences étant menacées par la mort qui hésite encore entre elles (il s'agissait de mourir sur l'échafaud), osera-t-on diriger la mort et la détourner d'une tête sainte, adorée, sur une autre tête, celle-ci fût-elle inconnue, indigne même? « Quoi, s'écriait Martial, pour une créature!... — Une créature humaine », répondait Labussière. J'entends encore avec quelle gravité, quel respect, et ce seul mot disait magnifiquement le droit à la vie, du moins à la chance de vivre, égal pour tous, pour une pauvre fille perdue et pour la plus pure des fiancées.

Dans *Mme Sans-Gêne* le drame ne compte guère davantage que dans *Cléopâtre* ou *Théo-*

dora; mais la reconstitution de l'époque y présente, je crois, plus d'intérêt ou d'amusement, cette époque plus voisine, plus nôtre, nous touchant davantage et de plus près. Elle a ceci de particulier, l'époque choisie non sans habileté par M. Sardou, qu'elle offre en vingt ans l'exemple d'un contraste extraordinaire, d'un jeu de bascule unique dans l'histoire et dans l'âme d'un peuple, d'un groupe, d'une famille et d'un homme. Ce contraste, M. Sardou l'a marqué dans sa comédie en traits non pas peut-être puissants ni profonds, mais ingénieux, précis et spirituels; en images seulement, mais joliment enluminées, concrètes et brillantes.

Ce n'est pas sans raison, par exemple, que M. Sardou a mis ici un prologue, ni pour le vain plaisir de nous faire, en 1792, des prophéties dont nous avons pu depuis lors vérifier l'exactitude. Ce prologue est indispensable pour poser un des termes du contraste; l'acte suivant pose l'autre, avec une netteté, une brusquerie sans transition qui fait le mérite principal, j'en conviens, de cet acte, où les effets d'ailleurs ont paru gros, la vérité parfois discutable, et l'esprit ou le comique un peu forcé. Mais le prologue tout

entier est délicieux de couleur, de mouvement et de vie. Une scène exquise le termine : celle de Neipperg blessé, caché par Catherine dans sa chambre, surpris par Lefebvre amoureux et jaloux, et sauvé par tous deux de l'ennemi qui les écoute. C'est un petit chef-d'œuvre de justesse et de vivacité que ce jeu rapide et contenu de sentiments divers : jalousie, pitié, joie généreuse, qu'on voit se succéder et miroiter pour ainsi dire sur les deux visages et dans les deux cœurs.

Deux autres scènes du troisième tableau méritent encore d'être comptées au nombre des plus spirituelles qu'ait écrites M. Sardou : d'abord, la dispute de Napoléon avec ses sœurs, querelle familiale et plus que familière, où remonte peu à peu avec le patois corse la chaleur, presque l'odeur de l'île natale, où les dessous naturels et grossiers soulèvent et finissent par crever l'enveloppe et comme le vernis encore frais de l'étiquette, du décorum et de la gloire.

Enfin, à plus de dextérité M. Sardou réunit rarement plus de légèreté, d'esprit, plus de juste et fine sensibilité, plus de poésie même, que dans la scène où il met aux prises l'ex-blanchisseuse, devenue maréchale de France et duchesse, avec

son ancien client, resté son débiteur, le sous-lieutenant Bonaparte devenu César. Les incidents variés de cette rencontre sont tous agréables : au début, c'est un joli mouvement de tendresse et de fierté conjugale ; à la fin, une pointe de coquetterie presque émue ; partout une leçon d'ironie souriante donnée par les plus petites choses à l'un des plus grands parmi les hommes. D'abord n'est-il pas charmant de penser, de voir même, que Napoléon pouvait gagner des batailles et remuer le monde, mais que ceci lui était impossible : faire que, devenue grande dame et restée brave fille, Catherine n'aimât plus son Lefebvre et que son Lefebvre ne l'aimât plus. Il y a là, comme on eût dit alors, je ne sais quelle gracieuse revanche de l'Amour sur la Gloire ! Humble et fidèle amour, amour de petite ouvrière de Paris, qui ressemble à la fleurette cachée entre deux pavés de la ville et que le char de triomphe en passant n'écrase pas. Le reste de l'entretien de l'empereur et de la maréchale n'a pas moins d'agrément. J'aime le bras de l'ancienne cantinière coquettement découvert aux yeux de Napoléon, qui cherche la blessure, et, mieux encore que les souvenirs de bivouac, d'autres me plaisent

et me touchent : ceux de certaine chambrette de la rue Saint-Roch, où la blanchisseuse montait autrefois, son panier à la main et le cœur battant, pour y trouver un client insolvable, hélas! et insensible, qui toujours la laissait redescendre sans un écu dans la main, sans un baiser sur la joue. La même note est donnée ici que dans la scène entre Napoléon et ses sœurs, mais avec un timbre très différent. Ici encore le passé remonte à la surface, mais non plus le passé vulgaire : le passé modeste seulement, qui reparaît à côté du présent glorieux; rêves incertains qui reviennent pour ainsi dire visiter les rêves accomplis. L'empereur aujourd'hui ne demanderait pas mieux que de le payer à l'accorte duchesse, le baiser d'autrefois ; mais la spirituelle créancière ne réclame que son argent. « Combien vous doit Bonaparte ? — Trois napoléons, Sire. » Dans le froissement de ces deux noms on entend le choc de deux mondes, et ce compte de blanchisseuse, rappelé gaiement à un tel homme, en un tel moment, en un tel lieu, fait un peu songer au mot, ou plutôt songer comme le mot fameux d'Erfurth : « Quand j'étais sous-lieutenant d'artillerie. »

Reprocherons-nous maintenant à la comédie

de M. Sardou de s'adresser trop souvent aux yeux:

> *Segnius irritant animos demissa per aurem*
> *Quam quæ sunt oculis subjecta...*

Les yeux ont leur part et leurs droits au théâtre. Constamment ravissante à voir, *Mme Sans-Gêne* reproduit avec une exactitude minutieuse, par les arts du décor, du mobilier et du costume, la physionomie, l'apparence et l'apparat de l'époque empire. Peu de pièce, mais une série de tableaux vivants, très vivants; si vous voulez, une fête en costumes, ou ce qu'on appelle une soirée de « têtes »; costumes éblouissants et têtes suffisamment ressemblantes. Avec cela, des bibelots du temps à profusion. Dans le vrai cabinet de l'empereur, le véritable bureau impérial, portant un candélabre, impérial également. Et c'est presque le vrai empereur: l'uniforme, le masque, la mèche, la tabatière, les mains croisées derrière le dos, tout y est, même un peu de son âme.

Choses et gens concourent à rendre parfaite la représentation de *Mme Sans Gêne*. Nous en avons loué l'intérêt ou l'agrément matériel ; elle

en a d'autres. M. Candé prête au maréchal Lefebvre sa robuste élégance, avec quelque chose de rude et de « peuple », qui convient. M. Lérand dessine du trait le plus sobre et le plus fin la figure de Fouché. Quant à Mme Réjane, deux mots suffiront à la louer : elle se montre une fois encore, — que dis-je, vingt fois, car son rôle est changeant, — la première comédienne d'aujourd'hui.

Christian XVI, roi d'Alfanie, vieux et las de régner, vient de déléguer pour un an ses pouvoirs à l'aîné de ses deux fils, le prince Hermann. L'âge et la maladie l'y ont décidé, mais plus encore sa tâche devenue impossible. Après cinquante années de gouvernement absolu, les questions politiques et sociales se sont posées même en Alfanie; de nouveaux droits se sont élevés contre le droit divin. Le peuple mutiné réclame des réformes; le vieux roi ne veut pas les octroyer; quant à les refuser, il ne le peut plus. Que le prince Hermann lui succède donc. Homme nouveau, qu'il tente la nouvelle épreuve, et fasse selon sa conscience avec l'aide de Dieu! Libéral avant tout, Hermann est honnête et bon; très

dissemblable, par bonheur, de son frère le prince Otto, un chenapan perdu de débauche et de vice, Hermann est laborieux, instruit, généreux, et le peuple a mis en lui son espoir, ou son illusion. Il n'aime pas sa femme, la princesse Wilhelmine, belle, intelligente et vertueuse pourtant, mais étroitement attachée à ce qu'elle appelle les principes, à ce qu'il nomme les préjugés du rang et de la race. Elle a gardé toutes les superstitions, ou toutes les croyances, qu'il a perdues. Entre elle et lui, pas une pensée, pas un sentiment commun ; d'esprit et de cœur ils sont fermés l'un à l'autre. L'amie, la confidente et la conseillère du prince, c'est une fille d'honneur de la princesse, Mlle Frida de Thalberg, révolutionnaire et mystique, élève d'une certaine Avdotia Latanief, la vierge rouge d'Alfanie. Hermann et la jeune fille ont coutume de se rencontrer secrètement dans le petit château d'Orsova, perdu parmi les bois. C'est là qu'ils rêvent au bonheur des peuples, sans goûter d'ailleurs eux-mêmes d'autre bonheur que celui de l'esprit et de l'âme, car Frida n'est pas la maîtresse du prince.

Hermann, une fois au pouvoir, a résolu de gouverner suivant les principes appris de Frida,

la pitié, la bonté, tout ce que les nobles rêveurs appellent avec Tolstoï le système de la *non-résistance au mal.* Il fait grâce à la sédition d'hier et permet la manifestation d'aujourd'hui. Il a commencé par la clémence ; hélas ! il est vite forcé d'en venir à la rigueur. La manifestation tourne à l'émeute ; le peuple brise les vitres du palais, massacre les soldats, et le pauvre Hermann se voit contraint de faire tirer sur le peuple. Pour oublier la répression sanglante, on plutôt s'en accuser, et s'il le peut s'en faire absoudre, il ira dès ce soir se jeter aux pieds de Frida de Thalberg.

Mais Otto, qui hait son frère, a dénoncé le rendez-vous à la princesse Wilhelmine ; elle suit son mari, le surprend dans les bras de Frida, où pour la première fois, je crois, Hermann allait oublier la politique, et saisissant un revolver, elle vise la jeune fille, elle tire : c'est Hermann qui tombe foudroyé.

La même nuit, dans le parc de ce même Orsova, le prince Otto lui aussi est tombé sous le fusil d'un garde-chasse, Gottlieb, dont il avait suborné la petite-fille, Kate. Le garde l'a tué sans le reconnaître ; mais mort, il l'a reconnu. Et maintenant le vieux roi Christian fait rechercher

les assassins de ses deux fils. Le garde et sa petite-fille comparaissent devant lui, devant lui seul, et disent la vérité. Oui, Gottlieb a frappé le prince Otto, et s'il n'a pas fait d'aveux publics, ce fut non par crainte, mais par respect. Quant au prince Hermann, déclare Kate, il n'est pas mort, comme on peut le croire, de la main de M[lle] de Thalberg, car M[lle] de Thalberg l'aimait; Kate le sait bien, elle qui fut au service de Frida. Non, il a péri par la main d'une autre, d'une femme dont Kate a vu le visage sous un rayon de lune. A ce moment on annonce la princesse Wilhelmine; Kate la regarde et retient un cri, mais pas si vite que le roi ne l'ait entendu. Et restée seule avec le vieux souverain, Wilhelmine confesse sa faute. Lui l'écoute en silence, pleurant sur sa race, dont ne survit plus qu'un frêle rejeton, le fils d'Hermann, un pauvre et souffreteux enfant. Puis il relève sa belle-fille ; douloureusement il l'absout, et la proclame régente jusqu'à la majorité du petit prince Christian XVII.

Ainsi que le roman d'où elle est tirée, la pièce de M. Jules Lemaître est double, et, comme on devait le craindre, le drame de passion, dans la seconde moitié du moins, y a pris le pas sur le

drame d'idées. Il l'a gardé plutôt, car dans le livre il prédominait déjà; pour le livre et pour la pièce on ne peut que le regretter. Le véritable, le beau, très beau sujet entrevu par l'auteur, n'était pas l'aventure d'amour et de mort, à la fois trop banale et trop vraie, du prince Hermann et de Frida de Thalberg. Oui, trop vraie, trop analogue, sinon identique, à celle qui donna raison une fois de plus, il y a quelques années, à la parole mélancolique : « On a vu les reines pleurer comme de simples femmes. » Il eût été plus respectueux de ne pas rappeler si tôt ces royales douleurs. Sans compter que les convenances esthétiques souffrent un peu, comme d'autres, de la mise au théâtre d'événements trop actuels. On perd ainsi en vérité d'art plus qu'on ne gagne en exactitude historique. Il y a du vrai dans le mot de je ne sais quel artiste, cité par M. Cherbuliez : « Ce qui est arrivé me touche ; mais il n'y a que les choses qui n'arriveront jamais qui me fassent pleurer. » Elles sont pour ainsi dire trop arrivées, les choses que M. Lemaître rapporte ici autant qu'il les imagine. Portraits, allusions, ne satisfont guère que la curiosité, et manquent à deux grandes lois de la

véritable jouissance artistique ou littéraire : l'impersonnalité et le désintéressement.

Le quatrième acte est le meilleur. La scène de l'interrogatoire et celle de la confession possèdent toutes deux une auguste et sombre beauté. Mais les jalons de la grande idée, de l'idée maîtresse, ou qui aurait dû être maîtresse et du roman et du drame, sont posés dans le premier acte et dans le second surtout, celui de l'émeute. Drame et roman, M. Lemaître les a tenus un instant. Quel dommage qu'ils lui aient échappé ! Mais quel honneur déjà de nous les avoir montrés ! Ah ! le beau sujet, que le crépuscule des rois, l'étonnement, l'effroi des âmes souveraines, et dans les plus hautes, les plus pures, l'incertitude et l'impuissance ; l'assaut des idées d'aujourd'hui contre les croyances d'hier, et devant les dangers nouveaux la vanité des anciens secours. Qui de nous, qui de nous va devenir, non plus le dieu qu'appelait le poète, mais le chef, le maître, et dans le plus large, le plus beau sens où se puissent prendre ces vieux mots, où les prenait, par exemple, un Carlyle, *rex*, le roi, celui qui règle, *King*, *Konig*, celui qui peut ?

Les rois ! Ce qui leur manque aujourd'hui, c'est de croire fermement à leur droit royal : ils ont perdu la conscience assurée de leur mission providentielle et de l'onction divine. C'est aussi qu'ils ont, étant rois, des idées et des passions de simples particuliers. Ainsi parlait, ou peu s'en faut, le vieux Christian d'Alfanie à son fils le prince Hermann, et le prince Hermann lui répondait : « Mon père, je vous aime, je vous vénère et je voudrais vous ressembler. Mais vous me sommez d'être plus qu'un homme, et s'il est une chose dont je sois sûr, dont j'aie la preuve à chaque instant au plus profond de moi-même, c'est que je ne suis qu'un homme en effet. Oui, j'ai beau faire, j'ai beau me représenter combien il est étrange que je me trouve élevé au-dessus de trente millions d'autres êtres humains, et que cela a dû être voulu par un Dieu, je ne perçois en moi aucune empreinte surnaturelle. Non, en vérité, je n'ai point ce sentiment d'une onction divine, analogue, je suppose, à celui qui doit remplir l'âme des prêtres croyants. »

Hélas ! la foi s'est retirée non seulement des rois, — ils pourraient à la rigueur jouer leur personnage sans y croire, — mais des peuples, et

ce dernier désenchantement est le pire. « Un grand misérable fatras, dit encore Carlyle, écrit il y a quelque cent ans ou plus sur le droit divin des rois, tombe en poussière maintenant sans être lu dans les bibliothèques publiques de ce pays.

Loin de nous l'idée de troubler la façon progressive et tranquille dont il disparaît inoffensivement de la terre dans ces dépôts. En même temps, pour ne pas permettre que ces immenses décombres s'en aillent, sans nous laisser après eux, comme ils le doivent, ce qu'ils ont d'âme, je dirai qu'ils ont réellement signifié quelque chose, quelque chose de vrai, qu'il est important pour nous et pour tous les hommes de garder dans l'esprit. Assurer que dans le premier venu dont votre choix s'est emparé et sur la tête de qui vous avez planté une pièce ronde de métal, et que vous avez appelé roi, il est venu résider aussitôt une vertu divine, de sorte que cet homme est devenu une espèce de Dieu, et qu'une divinité lui a inspiré la faculté et le droit de régner sur vous sans restriction ; ceci — que pouvons-nous faire de ceci, sinon le laisser pourrir silencieusement dans les bibliothèques publiques ? Mais je

dirai aussi, et c'est ce que ces hommes de droit divin entendaient, que dans les rois et dans toutes les autorités humaines, et les relations que les hommes créés par Dieu peuvent former les uns avec les autres, il y a là véritablement ou bien un *droit divin*, ou autrement un *tort diabolique*; l'un des deux ! » — Où est le tort ? où est le droit ? Qui les fixera tous deux ? Qui donc aura la force, et d'où lui viendra-t-elle, de proclamer et de garantir l'un, de dénoncer l'autre et de le punir ? La question est celle que se pose aujourd'hui un prince Hermann, et avec lui d'autres princes encore, les princes des prêtres eux-mêmes, sans compter les docteurs de la loi. Il n'en est pas de plus grave ni de plus pressante.

« Il ne peut faire de mal à aucun de nous, ajoute enfin le grand penseur anglais, de réfléchir sur tout cela ». Certes, et le mérite, la beauté même de quelques passages des *Rois* est justement de nous induire en de telles réflexions. A qui a lu le roman ils rendent le souvenir, à qui ne l'a pas lu ils donnent le soupçon de problèmes très hauts, très grands et très tristes. On s'est plaint que M. Jules Lemaître ne les eût pas résolus : louons-le plutôt de les avoir posés,

13.

d'en avoir connu la profonde inquiétude et le noble tourment.

Les *Rois* sont très bien joués par MM. de Max (Christian XVI), Noël (le garde-chasse), et Mlle Luce Colas (Kate). Et Mme Sarah Bernhardt à deux ou trois reprises a réveillé en nous l'admiration qu'elle nous inspirait autrefois.





XIII

Comédie-Française : *Antigone*, de Sophocle, traduction de MM. P. Meurice et A. Vacquerie ; musique de M. Saint-Saëns.

1er décembre 1893.

Le spectacle d'*Antigone* à la Comédie-Française est d'une beauté souveraine et peut-être plus pure encore, plus délicate, en quelque sorte plus intérieure que la beauté même d'*Œdipe-Roi*.

Sous les murs de Thèbes les deux fils d'Œdipe, l'un attaquant, l'autre défendant leur commune patrie, se sont entre-tués. Créon leur oncle, tyran de Thèbes, a rendu les honneurs funèbres au seul Étéocle; à Polynice, qui porta les armes contre la cité et contre les dieux, il a interdit de les rendre. Bravant le décret impie, la pieuse An-

tigone répand sur les restes abandonnés de son frère la poussière prescrite et les libations lustrales, et pour ce noble crime, Créon la fait enfermer vivante en un tombeau. Vainement Hémon, fils de Créon et fiancé d'Antigone, implore son père. Il faut, pour fléchir le roi, que le devin Tirésias le menace des pires malheurs. Alors seulement, pressé par la crainte, Créon s'élance au secours de la captive. Il n'arrive que pour la trouver morte, suspendue au nœud de sa ceinture, et pour voir Hémon se tuer à côté d'elle. Il revient, le vieux roi, portant entre ses bras le cadavre de son fils, et sur le seuil du palais il trouve un cadavre encore : celui de la reine, qui n'a pas voulu survivre à son enfant. Tel est en deux mots le sujet, et, comme on dit, l'argument de l'antique tragédie.

Nous disons tragédie, et si nous parlions d'*Œdipe-Roi*, nous dirions, en prenant le mot au sens le plus honorable, même le plus glorieux, mais nous dirions pourtant mélodrame; entre les deux chefs-d'œuvre, et sans doute à l'avantage d'*Antigone*, voilà une première différence. *Œdipe* est en effet un mélodrame, parce que l'intérêt y réside dans l'évolution d'une ac-

tion, d'une intrigue, plutôt que dans l'étude des passions et des caractères. Dès le début d'*Œdipe-Roi*, nous connaissons l'horrible secret et nous savons que le héros aussi finira par le découvrir. Sur la préparation et la gradation, les péripéties et enfin l'événement de cette découverte porte le génie du poète et la curiosité ou l'angoisse du spectateur. D'*Antigone* au contraire le point central n'est plus un fait; c'est une âme. Nous ne voyons plus comment quelque chose arrive, mais comment et surtout pourquoi quelqu'un agit. De là dans notre plaisir, ou mieux dans notre émotion, je ne sais quoi, sinon de plus intense, au moins de plus haut, et encore une fois de plus pur.

Un double sentiment, piété et pitié, remplit le cœur d'Antigone, et de ce sentiment il semble que tout le monde n'ait pas été l'autre jour également touché. Il est des juges, et des plus délicats, qui ont trouvé l'œuvre un peu froide, nous entretenant de choses qui ne sauraient plus, ont-ils dit, émouvoir des modernes et des chrétiens; de supertitions funèbres, de rites matériels auxquels notre croyance épurée est devenue indifférente. C'est là mal comprendre l'esprit de l'épo-

que, de l'œuvre, et l'âme profonde, autant qu'exquise, de l'héroïne. Rien au contraire de moins étroitement païen qu'*Antigone*, rien de plus général, de plus éternel; rien qui nous demande moins, pour être admis et admiré, de sortir de nous-mêmes, et de nous faire, comme on l'a dit encore injustement, « une raison sur le modèle de la déraison antique ». Il ne s'agit point ici de stériles cérémonies, de formalités vaines. Antigone ne donne pas sa vie pour l'accomplissement d'un rite inutile, mais d'un devoir efficace; ce qu'elle veut, ce n'est pas, ou ce n'est pas seulement le corps fraternel honoré, c'est l'âme fraternelle heureuse. Heureuse, ou du moins tranquille, car dans la religion hellénique le rêve d'outre-tombe paraît bien s'être contenté de la paix, sans prétendre à la félicité. Comme les Égyptiens, les Grecs ont cru d'abord à une autre vie après la mort, sous la terre; les honneurs funèbres étaient la condition expresse de cette existence souterraine, un peu vide, un peu terne sans doute, exempte de souffrance plutôt que comblée de joie, mais assez désirable encore pour qu'Antigone, à tout prix, en veuille assurer à son frère ne fût-ce que le triste bienfait et la pâle dou-

ceur. La vierge fraternelle ne meurt donc pas martyre de la superstition matérielle, mais de la pure croyance, et d'une piété qui veut donner à l'être aimé, par delà le trépas, ce qu'elle conçoit, ce qu'elle espère de bonheur. Et si cela est peu de chose encore, une lueur à peine, si depuis les temps helléniques, le stoïcisme d'abord et puis et surtout le christianisme, ont élevé l'idéal de l'éternelle béatitude, de l'idéal ancien quelque chose est demeuré pourtant, car pour ses fidèles défunts l'Église demande toujours et avant tout *requiem*, le repos.

La piété d'Antigone est piété aussi, et par là encore nous touche. A la rancune, à la vengeance, à la haine, elle donne pour borne sacrée la pierre des tombeaux. Elle ne permet pas que la malédiction, ni la honte, ni le châtiment poursuivent le coupable au delà des portes de la vie. De la miséricorde divine et du salut elle a d'étranges pressentiments. A cet égard, le dialogue, on pourrait presque dire la discussion entre Antigone et Créon mériterait d'être étudiée en détail : « Le crime, objecte Créon, n'a pas droit au même traitement que la vertu. — Qui sait, réplique la jeune fille, comme si vaguement elle entrevoyait

un dieu moins sévère à l'homme que l'homme même; qui sait si ces maximes sont admises chez les morts? — Certes, riposte le roi, mais un ennemi ne devient pas un ami, même après sa mort. » Et rien n'est plus touchant, devant ce dernier argument de rigueur et de dureté, que le mouvement de l'âme compatissante se repliant sur elle-même, s'enfermant dans l'obstination, dans l'aveuglement de la tendresse et de la pitié : « Moi, je suis faite pour m'associer à l'amour et non pas à la haine. »

Il est bon d'observer ici que chez Antigone la divine charité n'empiète pas sur la justice humaine. Dans le conflit entre la loi de l'État et la loi surnaturelle, celle-ci ne réclame que sa part. Si farouche et même odieux que soit Créon, on peut le comprendre. La haine surtout l'anime, mais pour la voiler, pour la masquer, ni les prétexte ne lui manquent, ni peut-être les raisons. C'est soi-disant au nom de deux grandes idées qu'il lutte : l'idée de l'autorité absolue et l'idée de la patrie. « Il faut écouter, dit-il quelque part, celui que l'État a choisi pour maître, en toutes choses, petites ou grandes, justes ou injustes. » Et ailleurs : « Jamais le crime n'obtiendra de moi

les honneurs que mérite la vertu; mais quiconque aura montré du zèle pour sa patrie, je l'honorerai après sa mort comme de son vivant. » Créon joue donc son rôle de chef, chef primitif, encore barbare, gardien intransigeant du droit absolu et au besoin atroce. Et voyez quelle est la justesse du génie grec et quelle mesure observe Antigone jusque dans la ferveur de sa piété. Elle ne cherche pas à réhabiliter son frère. Sans contester ni même excuser le crime du vivant, elle en veut seulement purifier le mort. Coupable, il a mérité son châtiment; mais, une part ayant été donnée à la justice humaine, qu'une autre soit désormais laissée au divin pardon. Est-il possible de faire à l'avance, avec plus de discernement et d'exactitude, le partage délicat de nos devoirs, de mieux prévoir et de pratiquer mieux le précepte futur : Rendez à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu.

Le chef-d'œuvre de Sophocle, comme les plus rares parmi les chef-d'œuvre antiques, possède donc un caractère sinon de prophétie, au moins d'annonciation morale, philosophique et religieuse. Il marque un pas en avant sur les tragédies d'Eschyle, et sur telle ou telle tragédie

(*Électre*, par exemple) de Sophocle lui-même. Les âmes, ou quelques âmes, (Antigone, Hémon), y sont plus douces ; elles y sont libres aussi, et voilà par où encore *Antigone* diffère essentiellement d'*Œdipe-Roi*. *Œdipe* représente la souveraineté du Destin ; *Antigone*, au contraire, l'avènement, l'aube non seulement de la compassion et de la tendresse, mais de la liberté, et d'une liberté dès son aurore aussi parfaite, aussi radieuse, que depuis elle le fut jamais. « Là, peut-on dire, en empruntant à M. Brunetière une de ces distinctions qu'il excelle à établir, là les héros formés pour ainsi dire et comme façonnés par les circonstances extérieures, soumis à la pression du « milieu » ou du « moment, » obéissent toujours à quelque fatalité, dont même il leur arrive parfois de n'être que le symbole, et sont *agis*, selon un barbarisme énergique, bien plutôt qu'ils n'agissent. » — Ici au contraire, « bien loin d'accepter la loi des circonstances, ce sont les personnages qui la leur font jusqu'à en mourir, s'il le faut, plutôt que de ne pas la leur faire, et qui les accommodent aux exigences de leur volonté. » Chez Corneille lui-même, auquel M. Brunetière appliquait naguère ces dernières paroles, chez

Corneille, le grand poète du libre arbitre, on ne trouve pas un héros, une héroïne plus inviolablement libre qu'Antigone; libre avec plus de force, mais surtout avec autant de douceur que la vierge thébaine, frêle mais intrépide avocate de la conscience et du devoir, roseau pensant, roseau aimant aussi, que l'univers antique s'arme pour écraser et dont en l'écrasant seulement il triomphe.

Oui, l'une des premières parmi les grandes figures tragiques, Antigone a été libre de cette liberté *transcendantale* qu'il y a plus de cent ans un grand penseur a conçue. « *Devoir*, s'écriait Kant en un passage fameux, *devoir!* nom sublime et grand, qui ne renfermes rien en toi d'agréable, rien qui implique insinuation, mais qui réclames la soumission; qui cependant ne menaces de rien de ce qui éveille dans l'âme une aversion naturelle et épouvante, pour mettre en mouvement la volonté, mais poses simplement une loi qui trouve d'elle-même accès dans l'âme et qui gagne elle-même, malgré nous, la vénération (sinon toujours l'obéissance), devant laquelle se taisent tous les penchants, quoiqu'ils agissent contre elle en secret; quelle origine est digne de toi et où

trouve-t-on la racine de ta noble tige[1]? » — Ce commandement secret et invincible, cet *impératif* que le philosophe a cru trouver, l'a-t-il donc retrouvé seulement? Puisque aujourd'hui nous nous sommes plu à chercher des pressentiments, à surprendre des lueurs dans *Antigone,* on nous excusera peut-être si de la noble tige, comme dit Kant, il nous a semblé voir le germe déjà fleurir, il y a deux mille années, sous l'azur de la Grèce et dans l'âme ingénue d'une enfant.

La musique écrite par M. Saint-Saëns pour *Antigone* est strictement conforme aux conditions connues ou présumées de la musique antique: unisson des voix entre elies toujours, et presque toujours unisson des voix avec l'orchestre, orchestre fort simple, très léger, qui se permet parfois un modeste contrepoint d'accom pagnement; emploi de certaines tonalités ou plutôt de certains modes anciens (l'hypodorien par exemple, chœur numéro 1). L'effet ainsi obtenu est donc vraisemblablement selon la lettre du génie grec. Est-il aussi selon l'esprit? On garde le droit d'en douter, cet esprit n'étant pas

1. Kant, *Critique de la raison pratique,* trad. Picavet.

venu jusqu'à nous. En somme, et malgré la réelle grandeur d'un ou deux morceaux, la ravissante mélancolie d'un autre, cette musique a paru surtout monotone. Elle a, en outre, ce grand inconvénient, qu'elle empêche d'entendre les paroles du chœur, souvent admirables d'abord, et puis nécessaires toujours à la physionomie comme à l'équilibre moral de la tragédie.

L'interprétation d'*Antigone* est très belle. M. Mounet-Sully (Créon) donne à plusieurs reprises par la voix, le geste et la diction la sensation du sublime ; rien de plus magnifique que la lente et douloureuse montée des degrés du palais par ce père qui porte et traîne à la fois le cadavre de son enfant.

Mademoiselle Bartet, par la mesure, la discrétion et la distinction exquise, atteint à la perfection de la grâce chaste et de la tendre dignité. « Je suis de la race des sœurs », disait-elle dans la *Souris ;* dans *Antigone*, c'est l'idéal même de cette race qu'elle a réalisé.

Allez donc entendre *Antigone*, et puis, si vous voulez prolonger, redoubler même en vous l'émotion sacrée, allez entendre *Phèdre*, où chaque dimanche Mme Sarah Bernhardt reparaît, plus

passionnée, plus douloureuse, plus admirable enfin qu'elle ne fut jamais. Décidément le dieu ne s'est pas retiré de cette femme.





XIV

Théâtre de l'Opéra-Comique : *L'Attaque du Moulin*, drame lyrique en quatre actes, d'après M. Emile Zola ; paroles de M. Louis Gallet ; musique de M. Alfred Bruneau.

15 décembre 1893.

u sont non pas les neiges, mais les feux au contraire, et les ardeurs d'antan, d'il y a deux ans à peine ? Que sont devenus les dithyrambes, et les festins offerts, la table mise et les coupes vidées en l'honneur du « maître » du *Rêve*, du Messie qui allait renouveler la musique française en particulier et la musique de théâtre en général ? L'enthousiasme s'était donc trop hâté ! La gloire avait été trop vite ! On publie aujourd'hui la grande trahison de M. Bruneau et son apostasie. Il aurait tiré sur ses troupes, voire sur ses chefs,

et sur les hérauts de sa jeune renommée. — Qui dit cela ? Les mêmes qui disaient il y a deux ans le contraire, et ce disant nous croyons qu'ils se trompent encore, autant qu'ils se sont déjà trompés. La vérité, fort simple, et distante également de ces deux erreurs, c'est qu'il y a dans l'*Attaque du Moulin* plus de musique, et de meilleure musique que dans le *Rêve* ; un progrès par conséquent, au lieu d'une déchéance. Nous l'allons montrer tout à l'heure ; essayer du moins de le montrer, après avoir rappelé quel sujet cette fois a choisi le musicien. Il l'a pris aussi dissemblable que possible du premier, aussi arrêté et concret que l'autre était mystique et flottant, et le seul contraste des deux livrets a pu faire croire à l'existence entre les deux partitions, d'un contraste plus imaginaire que réel, et dont les fanatiques du *Rêve* se sont bruyamment scandalisés.

C'est jour sinon de noce, du moins de fiançailles au moulin du père Merlier. Le meunier marie sa fille Françoise à Dominique, un gars venu du pays flamand. En plein repas des accordailles, on apprend que la guerre est déclarée. Quelle guerre, et à quels ennemis ? La nouvelle

de M. Zola le disait, on se rappelle avec quelle ferveur de récente haine ; le drame de M. Gallet ne pouvait naturellement le dire, encore moins le faire voir ; il dépayse l'action et la laisse dans le vague du temps comme du lieu.

Au second acte, le moulin a été attaqué et conquis. Dominique a fait son devoir avec les autres : il a défendu sa terre d'adoption, son nouveau foyer et la femme qui doit être sienne. Pris les armes à la main, il sera fusillé demain. Mais pendant la nuit, Françoise pénètre par la fenêtre auprès de son fiancé prisonnier, lui remet un couteau, et Dominique, par la fenêtre aussi, descend, poignarde la sentinelle et s'enfuit à travers les bois familiers.

Pour le meurtrier disparu, c'est le meunier qui paiera, et de mourir à la place du fiancé de sa Françoise, le brave homme héroïquement se réjouit. Mais voici que, trompant je ne sais comment la surveillance de l'ennemi, Dominique reparaît à la dérobée. Merlier lui cache la vérité et réussit à l'éloigner encore. Puis il donne à sa fille un baiser, mais si tendre, si ému, que Françoise devine tout, s'épouvante et s'affole. Soudain sonnent des clairons : les Français ! les Français !

Par malheur, avant qu'ils n'arrivent, l'officier ennemi a le temps de faire exécuter son otage, et quand Dominique revient à la tête de nos soldats qu'il a guidés, il trouve Françoise évanouie auprès du cadavre paternel.

A cette donnée, que lui fournissait le romancier, le librettiste a ajouté quelque chose, ou plutôt quelqu'un, une figure en dehors de l'action, mais non de l'idée : celle de Marceline. Marceline est une vieille servante ; elle a élevé Françoise ; ses deux fils autrefois sont tombés sur les champs de bataille, et dans le fond du drame elle passe, jetant à la guerre, à l'horrible guerre, ses anathèmes de mère désolée. Il semble que ce personnage de surcroît soit le mieux venu. Il est en tout cas le plus favorable à la musique, et celui qu'en retour elle a favorisé le plus. On a regretté que d'une très courte nouvelle M. Gallet eût tiré son livret un peu trop en longueur. Mais il ne pouvait guère l'en tirer autrement, et justement il se trouve que les longueurs, ou, si vous aimez mieux, les épisodes surtout ont porté bonheur au musicien. — Ne disons pas : « Il se trouve », car ce n'est point par hasard, mais par l'effet d'une loi. Cette loi veut que la musique en géné-

ral prenne pour objets des sentiments plutôt que des actions, qu'elle se développe dans le temps comme dans l'espace avec une certaine liberté, sans que l'événement la précipite ni que le drame l'étrangle. A cet égard, la fameuse dénomination de drame lyrique, dont on nous rebat les oreilles, pourrait bien avoir quelque chose de boiteux et presque de contradictoire entre les termes, si le mot drame implique avant tout l'idée du fait, et le mot lyrique au contraire, celle de l'âme qui se déploie et s'épanouit. En tout cas, les pages lyriques de l'*Attaque du Moulin* sont de beaucoup supérieures aux autres. Dès que la pièce marche, ou qu'elle court, tout intérêt musical cesse. Le dernier acte, capital dramatiquement, est musicalement presque nul. Et je ne sais rien de plus vide, de moins vivant, que ce qui devrait être la vie elle-même, le dialogue rapide, le dialogue d'action entre les personnages. De cet élément du drame musical, où se porte surtout l'effort de l'école nouvelle, la forme reste encore à fixer. Le parlé de l'ancien opéra-comique (et de certains opéras allemands de demi-caractère) a disparu comme contraire à la vérité, ou mieux à l'unité de la convention. Nous ne supporterions plus

davantage le *parlando* rapide à l'italienne, plaqué de grêles accords. Mais la dernière mode, celle de la note collée au mot, avec orchestre à l'appui, a bien ses inconvénients et ses ennuis. Sous prétexte de tout subordonner à la déclamation, elle y sacrifie la musique elle-même, et de longues scènes ainsi, d'entretiens interminables, toute forme mélodique est bannie, sans que l'accent y gagne en force ni en justesse rien de ce que perdent les lignes en harmonie et en pureté.

Mais où donc alors l'auteur de l'*Attaque du Moulin* s'est-il montré plus musicien et plus musical que l'auteur du *Rêve ?* Dans le premier acte et dans le troisième.

Le premier acte presque tout entier offre de l'intérêt ; les idées, sans y avoir une grande originalité, y sont du moins très nettes ; elles se suivent et se développent. La scène des fiançailles villageoises est un vrai tableau en musique, et non, comme trop de pages du *Rêve*, une collection de taches sonores. Les motifs, nombreux, quoiqu'on l'ait contesté, motifs du moulin, des apprêts du repas, du travail des champs, joignent à des formes musicalement pures une valeur d'expression et de signification suffisante. Si la causerie de Mar-

celine et du père Merlier manque d'aisance, c'est, encore une fois, que M. Bruneau ne possède pas le don de la conversation mélodique ; mais l'orchestre sous les paroles circule sans peine et file avec légèreté.

De l'épisode nuptial qui vient ensuite, il faut louer d'abord la composition, l'harmonieuse ordonnance et la symétrie sans raideur. La situation est connue : les jeunes filles amènent la fiancée voilée, et le fiancé, conduit aussi par ses compagnons, prie qu'on lève le voile ; ronde chantée et dansée, interrogatoire et sanction populaire des fiançailles. Le modèle du genre se trouve dans le *Roi d'Ys*, et M. Bruneau, sans l'égaler, a rappelé ce modèle. Le motif de la double ronde a de l'allure, avec un entrain presque rude. Les refrains alternés commencent par se répondre en des tons franchement opposés. Entre les reprises roucoule une mélopée de flûte, lente, douce et fleurie d'ornements délicats. Puis s'organise de part et d'autre une sorte de galante charade et de petit jeu par questions et réponses. « Comment, demande une jeune fille à Dominique, comment la protégeras-tu ? comment la nourriras-tu ? comment l'aimeras-tu ? »

— A la triple interrogation il répond non sans éloquence. Avec élan d'abord, presque avec enthousiasme, il chante sa mâle jeunesse et sa force, prouvée par la hache au tronc des plus vieux arbres. Puis, sur un rythme plus ferme encore et plus pesant, il dit son ardeur aux besognes des champs, la fleur du blé jetée par ses mains sous la meule ; il prête enfin, doucement, le serment d'hymen, de saine et féconde tendresse, et la vie puissante, la passion profonde animent également les trois réponses : la belle phrase de l'amour, la belle phrase du travail et la belle phrase de la forêt. — J'aime moins, beaucoup moins, les répliques de la jeune fille : elles ont quelque chose d'aigre, de maigre aussi, et la musique ici grimace au lieu de sourire. Mais la conclusion est toute charmante : de nouveau la flûte soupire ; encore adoucie et comme ouatée par les chœurs, qui reprennent tout bas, elle répand sur l'ensemble une plus mystérieuse et plus solennelle langueur. Peu à peu les voix se réunissent et les motifs s'étagent : celui du travail s'affirme, celui du moulin recommence à tourner. Tous faciles, tous expressifs et tous chantants, leur concert, en même temps qu'il

s'élève, s'enrichit et s'illumine, et de cette vaste polyphonie une double sensation se dégage avec intensité : celle de la beauté dans la nature et celle de la joie dans les cœurs.

Joie de courte durée, que vient bientôt assombrir l'annonce de la guerre. L'imprécation de Marceline, à la fin du premier acte, est une page vigoureuse de déclamation lyrique. Peut-être la souhaiterait-on moins hachée, plus uniment animée d'un souffle continu et croissant, joignant ainsi à l'accent dramatique plus de beauté musicale. Il est permis d'imaginer, de regretter même ici quelque chose qui serait l'équivalent en musique des imprécations de Camille, par exemple, c'est-à-dire quelque chose à la fois de plus soutenu et de plus large, une inspiration moins brisée et haletante, et, plutôt que des saccades et des secousses, la progression jusqu'au paroxysme, d'un seul mouvement et d'une force unique. Tel qu'il est pourtant, selon la formule ou l'idéal moderne, il a beaucoup d'éclat, ce *vocero* paysan. Il a de la grandeur aussi, une grandeur symbolique. Par la voix de Marceline comme par celle d'une sibylle antique, la nature même proteste et crie, la vieille terre se plaint à l'avance des ou-

trages et des blessures qu'elle va souffrir. S'il manque ici l'ampleur mélodique et ce qu'on pourrait, dans la bonne acception du mot, appeler le parti pris, l'effet est obtenu par les détails, par l'énergie et la dislocation du rythme, par l'âpreté de certains intervalles, par des séries d'accords froids, tristes et nus, sans que de tout cela jamais rien déchire l'oreille ou la blesse seulement. Et voici que Marceline, après avoir pleuré sur les choses ou pour elles, pleure sur elle-même, sur ses fils, qui des anciens combats ne sont jamais revenus.

Plus personnelle et plus humaine que la première, cette seconde partie est peut-être plus belle aussi. Le chant s'y développe tristement : trois notes d'orchestre y reviennent tomber régulières et fidèles, comme pour compatir et consoler ; et puis la chanteuse s'est montrée là si tragique, si noblement douloureuse, cordiale si profondément, que nous avons tous éprouvé, accrue et avivée par la musique, la sensation du fameux *bella matribus detestata*.

Mais la sensation, ou le sentiment de la guerre, une autre scène, avec plus d'originalité, le donne encore plus délicat et plus profond : c'est la scène

de la sentinelle, au commencement du troisième acte. Ce qu'il n'a pu rendre par la force (témoin l'inutile fracas, dans le premier entr'acte, des tambours, clairons, fifres et autres instruments belliqueux), le musicien, aidé du librettiste, qu'on peut appeler ici le poète, l'a rendu par la simplicité, la mélancolie et la douceur. On sait que les tableaux guerriers en musique, j'entends en musique de théâtre, sont le plus souvent écourtés et vulgaires: pendant que l'orchestre fait du bruit, choristes et figurants font des gestes ; les uns de menace (les vainqueurs), les autres (les vaincus) de terreur et de prière. Au nombre de ces derniers on remarque d'ordinaire une femme défendant ses enfants et un évêque traîné au supplice (voir notamment le massacre au troisième acte du *Prophète*, et toutes les scènes de carnage dans tous les opéras). L'effet alors n'est qu'extérieur et grossier. Au contraire il est pénétrant ici, où l'accord de la poésie de la musique, de la décoration et de la mise en scène nous donne une impression non encore éprouvée, nous montre l'invasion douloureuse non seulement à l'envahi, mais à l'envahisseur même, et la guerre incomprise et déplorée par un pauvre petit soldat qui

monte la garde et chante tristement sur des ruines.

Rien de commun, encore moins de brutal, rien que de sobre et de fin dans cet épisode. L'entr'acte symphonique qui le précède ne fait que répéter le prélude même de l'œuvre, auquel est donnée pour épigraphe, dans la partition, cette phrase de la nouvelle originale: « Jamais une paix plus large n'était descendue sur un coin plus heureux de nature. »

L'épigraphe est juste, et le large motif du prélude, le motif de la terre de France, exprime véritablement le bonheur et la paix. Il l'exprimait surtout au seuil de l'ouvrage, entonné par l'orchestre en toute sécurité, dans toute sa plénitude sonore. Or voyez quelles ressources possède la musique pour rendre d'une manière qui n'est qu'à elle les choses de l'ordre général, les choses de la pensée et du sentiment. Cette fois encore le rideau va se lever sur la terre de France, hélas! non plus paisible, heureuse, mais vaincue et humiliée. Qui donc en redira le chant? Non plus, de ses puissants archets, le quatuor à cordes; mais le hautbois, de ses grêles soupirs, le hautbois à la fois pastoral et douloureux, et du fra-

gile instrument s'exhalera la double détresse de la nature et de la patrie. Rien que ce changement de timbre annoncera des changements plus profonds, et quand apparaîtra la campagne silencieuse, gardée par le soldat ennemi, on écoutera pour ainsi dire en arrière, et ce qu'on vient d'entendre achèvera, après l'avoir préparée, l'impression de ce qu'on voit.

Que voit-on ? Le moulin éventré, la roue immobile, la plaine blonde d'épis ; sous les saules qui bordent la rivière, une sentinelle, appuyée sur son fusil, regarde, rêve et chante. Elle chante un *lied*, dont les paroles témoignent, sans assez de poésie, d'une philosophie peut-être rare chez un factionnaire :

> Ah ! que plutôt jamais rien ne commence,
> Puisqu'un jour tout doit forcément finir !

Je n'aime qu'à demi ces deux vers, mais j'aime beaucoup la mélodie plus naïvement triste qui accompagne ce pessimisme de corps de garde. La phrase instrumentale du pays de France répond à la mélopée du soldat, et c'est une heureuse idée d'avoir ainsi rapproché, presque mis en commun, les deux plaintes ennemies. Puis des

moissonneuses paraissent dans le fond du théâtre, allant aux champs; elles ne font que passer, vivement escortées par le motif du travail, et leur passage, leur fuite sous le soleil d'été, met dans la morne étendue comme un sourire furtif de la terre.

Maintenant c'est Marceline qui vient. Devant le soldat de vingt ans elle s'arrête et, trouvant qu'il ressemble à l'un de ses fils morts, elle le contemple longuement, puis l'interroge. Belle est cette contemplation et touchant cet interrogatoire. Après un *a parte* fait de quelques phrases mélodiques autant qu'expressives : « Soldat, demande-t-elle, de quel pays êtes-vous ? » Lui, vaguement (et le vague de cette réponse en fait l'émotion profonde) : « De là-bas, *de l'autre côté du grand fleuve.* » Comme la parole, vague est la musique aussi. Par le seul effet d'une modulation imprévue, elle ouvre au dialogue une nouvelle perspective, un horizon mystérieux de souvenirs et de mélancolie. L'entretien se poursuit, et l'enfant, armé sans même savoir pour quelle querelle, l'enfant victorieux, mais si tristement, laisse monter, vers la vaincue compatissante et sombre, le regret de son pays à lui, de

sa mère, de sa fiancée, la nostalgie enfin de toutes ses amours. Ici vraiment, rien que de délicieux; rien qui ne respire le sentiment le plus pur et le plus musicalement rendu, par des moyens simples, mais efficaces : deux ou trois accords, et au besoin, comme sous les mots : *Je ne sais pas pourquoi je suis venu*, quelques notes sans accompagnement, que la justesse de l'intonation suffit à faire exquises. Et puis la scène entière est enveloppée, elle baigne pour ainsi dire dans une atmosphère d'inquiétude et d'universelle détresse ; il semble que la souffrance humaine ne soit ici qu'une participation au grand deuil muet des choses, et cette communauté douloureuse, loin d'écraser la beauté de l'épisode, l'élève au contraire et la fortifie.

Non, décidément, il n'y avait rien d'égal ni même de comparable dans le *Rêve*, aux deux ou trois pages que nous venons d'analyser. Sans compter qu'auprès de celles-ci, bien qu'au-dessous d'elles, on en citerait une ou deux encore : l'adieu de Dominique à la forêt amie, et tout le début du duo qui suit. De ces deux morceaux, le premier, par la tonalité, le mouvement et le sentiment général, rappelle de très près, et la res-

semblance est flatteuse, l'admirable cantilène, dans une forêt aussi, de *Sigurd : Esprits gardiens de ces lieux vénérés !* Quant au duo, je sais peu de plus heureux effets d'orchestre que la combinaison d'alto, de flûte et de harpe qui lui fait un doux et triste accompagnement. Tout cela, c'est de la musique, et la musique, voyez-vous, rien ne devient si rare chez les musiciens; rien de si rare chez le musicien qu'était hier M. Bruneau, qu'il est encore, mais qu'il est un peu moins aujourd'hui. A propos de sa nouvelle œuvre, on a beaucoup parlé, comme on fait toujours, systèmes et théories. L'esthétique et la métaphysique se sont donné carrière. Les uns ont montré le drame lyrique français « partant de la symphonie continue à l'orchestre, qui développe les situations et commente les personnages » et « ne faisant plus du chant que l'expression des cerveaux et des cœurs ». Les autres, plus obscurs, ont vaticiné ainsi : « Écartant le geste des éléments et des êtres, nous avançons dans l'âme particulière ou générale : c'est là que s'accumule la vie. Nous sommes les assaillants des cités intérieures, partis à la conquête des synthèses ». — J'allais vous le dire, et vous comprenez main-

tenant pourquoi l'*Attaque du Moulin* est supérieure au *Rêve*..., à moins que ce ne soit plutôt, et plus simplement, parce que les formes musicales y sont plus belles, les mélodies plus mélodieuses, et plus harmonieuses les harmonies. Il se pourrait. En tout cas, si demain on offrait à M. Bruneau, non plus un banquet d'honneur, mais un très léger repas, quelque chose comme une collation, nous ne refuserions pas d'y souscrire, heureux de saluer un progrès notable chez un artiste modeste, convaincu et consciencieux. Mais M. Bruneau, nous le savons par expérience, est au-dessus du blâme; peut-être est-il également au-dessus de l'éloge, et de l'une et de l'autre supériorité nous ne pouvons que le féliciter.

L'*Attaque du Moulin* a pour principaux interprètes Mmes Leblanc et Delna, MM. Vergnet, Bouvet et Clément. M. Clément chante d'une voix délicieuse, avec le goût le plus pur, le rôle de la sentinelle. M. Bouvet (Merlier) est d'une bonhomie héroïque, mais agitée d'un *tremolo* perpétuel, auquel les bras et les jambes mêmes participent avec excès. M. Vergnet, d'aspect massif, prononce et joue moins bien qu'il ne chante. Mme Leblanc a débuté dans le rôle de

Françoise avec un éclat, que dis-je? des éclats insoutenables. Quant à Mlle Delna, dont on vante les progrès, elle n'a pas progressé depuis qu'elle se révéla dans les *Troyens*. Cantatrice et tragédienne, elle reste ce qu'elle fut tout de suite : la perfection même, et la perfection la plus parfaite, celle de la nature. L'instinct infaillible, le divin instinct est dans cette enfant.





XV

Les idées musicales du temps présent[1].

MESDAMES, MESSIEURS,

UAND on a l'honneur de parler devant vous, qu'on vienne d'Italie, d'Allemagne ou de France, le difficile est moins de trouver un sujet que de le choisir. Aucun ne vous est étranger. Votre patrie, votre ville surtout, est un centre intellectuel autant que géographique. Tous les rayons s'y rencontrent, et non seulement pour les voyageurs humains, mais pour les idées, ces surnaturelles voyageuses, Genève est un lieu de plaisance et de

1. Conférence faite à l'Université de Genève, le 20 décembre 1893.

rendez-vous. La musique, par exemple, dont je voudrais vous entretenir, vous la comprenez et l'aimez sous toutes ses formes. Elle vient à vous de toutes vos frontières et de tout le cercle de votre horizon. Vos temples connaissent les psaumes d'Allemagne; vos lacs et vos vallées, les chansons de France et d'Italie; vos échos donnent les trois notes de l'accord parfait.

J'emprunte la pensée et presque le titre même de cette causerie à l'un de vous, à l'un des premiers parmi vous, M. Edouard Rod. *Les idées morales du temps présent.* — *Les idées musicales du temps présent.* La différence n'est que d'un mot. Hélas! je ne me flatte pas qu'elle soit aussi légère entre le livre que vous avez lu et la parole que vous allez entendre.

Un mot changé fait beaucoup ici, la musique n'étant pas la morale, ni même la littérature. D'abord, parler des idées, ou seulement les définir, n'est jamais facile. « Madame, comme disait Henri Heine, Madame, avant tout, avez-vous l'idée d'une idée? » Or, les idées musicales sont peut-être de toutes les plus vagues et les plus fuyantes. En outre, il est certain que l'art, et spécialement l'art musical d'un temps ou

d'un pays, ne saurait nous donner sur l'esprit et l'âme de ce pays et de ce temps, les mêmes clartés que la littérature : philosophie, roman, théâtre et critique. Qui veut connaître, par exemple, les idées contemporaines ou sur la religion ou sur l'amour, interrogera l'auteur de la *Vie de Jésus* plutôt que celui de *Parsifal* ou celui de *Marie-Magdeleine ;* M. Dumas ou M. Paul Bourget avant Gounod. Il n'en est pas moins vrai que dans une enquête sur le temps présent, la musique a le droit d'être entendue. Elle y apporte, sans doute, un témoignage indirect, moins positif que d'autres, mais non moins fidèle, et plus que bien d'autres éloquent et mélodieux. C'est par la littérature que se manifestent les pensées et les passions ; c'est par la musique qu'elles se prolongent, comme le bruit par l'écho et par le reflet la lumière.

S'il est un grand nom et une grande chose où se puissent ramener les efforts de ces vingt-cinq dernières années, les intentions et les prétentions, les progrès et les défaillances, les merveilles et quelquefois les horreurs de cette période, à n'en pas douter, c'est la vérité. Voilà l'idée centrale de notre temps, le principe de toute évolution et

révolution, le *leitmotiv* de l'universel concert. Par le souci passionné du vrai, par l'adoration, l'idolâtrie du réel, s'explique aujourd'hui presque toute beauté; par là se peut excuser certaine laideur et jusqu'à certaine folie. L'esprit et la méthode scientifiques ont pénétré si profondément la littérature et l'art, que dans la jouissance esthétique même, nous tenons à trouver un élément de connaissance et presque de certitude.

La musique ne pouvait résister à l'attraction universelle. Elle y a cédé, elle y cède encore. Un courant continu l'entraîne vers l'expression de la vérité. Les esthéticiens ne s'y trompent pas, et M. Sully Prudhomme a formellement reconnu cette tendance de la musique à l'imitation, « la plus récente école allemande affectant, dit-il, à cet égard une ambition presque sans limites. »

De cette évolution faut-il donner des preuves? Du *Clavecin bien tempéré* de Bach aux sonates de Beethoven, par exemple, vous sentez immédiatement la distance franchie, le changement opéré dans la valeur sentimentale et l'expression passionnelle. Entre les œuvres choisies mettons plus d'intervalle encore, et comparons à Bach, au lieu de Beethoven, un maître moderne : si vous

voulez, Gounod. Vous connaissez tous la mélodie que jeta un jour l'auteur de *Faust* sur les harmonies d'un prélude de Bach. Il y a comme un miracle de convenance réciproque, mais un contraste peut être encore plus miraculeux, entre l'accompagnement ancien et le chant nouveau, entre la beauté toute spécifique de l'un, et la beauté plus expressive, plus parlante de l'autre. Les deux formes sonores s'unissent, mais en même temps elles s'opposent. Ainsi, non loin de la salle où nous sommes, on voit l'Arve et le Rhône, après leur jonction, qui se côtoient un moment avant de se confondre. L'un roule des flots pâles, encore attristés par l'ombre des vallées étroites; mais l'autre a purifié ses eaux, il a traversé votre lac d'azur, il a réfléchi le ciel, et pris à tous deux un peu de leur joie et de leur clarté.

Si la musique instrumentale, qui vit par elle-même et d'elle-même, s'inquiète pourtant à ce point de l'expression et de la vérité, que fera donc la musique lyrique, elle qui est étroitement liée au modèle humain, au sentiment et à la parole! Tandis que la symphonie et la sonate n'ont rien, ou presque rien à voir avec le vrai, toute musique chantée compte avec lui et dépend

de lui. Aussi était-il inévitable qu'une époque éprise avant tout de vérité, se détournât de la musique pure vers la musique lyrique. Voilà pourquoi, sauf de rares exceptions, telles que MM. Brahms et Saint-Saëns, l'école contemporaine est presque exclusivement dramatique. Voilà pourquoi, jusque dans la patrie des Bach, des Haydn, des Beethoven, c'est au théâtre que le génie des temps nouveaux a suscité l'homme extraordinaire, en qui ses dévots glorifient le dramaturge encore plus que le musicien. Qu'on adore Wagner, qu'on l'admire seulement, ou qu'on le haïsse, on ne peut ici l'éviter. Il domine notre sujet ; disons plus : il l'absorbe. Les idées musicales du temps présent gravitent autour de lui. En lui, comme au centre de tous les grands mouvements, deux forces coexistent : l'une qui nous attire, l'autre qui nous repousse. En les subissant tâchons de les comprendre, sans nous flatter de prédire laquelle finira par triompher, et si nous serons un jour rejetés ou engloutis.

Wagner apparaît comme l'apôtre par excellence de la vérité, le plus grand réaliste de la musique. De ces deux mots le rapprochement peut

vous surprendre. Un des vôtres, M. Cherbuliez, (remarquez, je vous prie, que de fois, au lieu de vous apporter les idées, je vous les rapporte), M. Cherbuliez donc a parlé quelque part d'une dame qui lui demandait un jour s'il avait jamais rencontré un musicien réaliste. Après s'être entendu avec cette dame sur la signification du mot réaliste, après avoir établi que le vrai réalisme n'est pas l'amour du laid, et qu'il y a de belles réalités, M. Cherbuliez n'aurait eu que l'embarras de choisir des exemples parmi les grands musiciens de théâtre. Tous ont aimé la réalité; aucun d'entre eux n'eût été grand sans cet amour.

En Italie même, dans la patrie de la musique pure, et au XVIII[e] siècle déjà, l'illustre Marcello, dans un pamphlet des plus piquants, le *Teatro alla moda*, rappelait l'art musical au respect de la vérité. Voici quelques-uns des conseils qu'il donnait aux compositeurs de son temps. L'ironie en est assez significative :

« Le compositeur moderne, en général, ne laissera pas le chanteur quitter la scène sans la *canzonetta* obligée, surtout lorsque d'après l'exigence du drame, l'acteur marchera à la mort ou qu'il devra avaler du poison.....

Si le sujet du drame voulait que deux époux se trouvassent ensemble en prison et que l'un des deux dût mourir, il sera indispensable que le survivant demeure en scène et chante un air sur des paroles badines ou gaies, afin de dissiper la tristesse du public et lui faire comprendre que tout cela est pour rire.....

Quand le chanteur en sera à la cadence, le maître de chapelle fera taire tous les instruments et laissera le virtuose ou la cantatrice libre de prolonger cette cadence aussi longtemps qu'il leur plaira.....

Le maëstro moderne coupera le sens et la signification des paroles, surtout dans les grands airs, en faisant chanter par l'artiste le premier vers (bien que ce vers seul ne signifie rien par lui-même), puis en introduisant aussitôt une longue ritournelle pour les violons ou les violes. S'il donne des leçons à la cantatrice, il aura soin de lui recommander de mal prononcer, et, pour y parvenir, il lui enseignera beaucoup de petits ornements, de traits, de fioritures, qui empêcheront les paroles d'être entendues et feront mieux ressortir la musique. »

Depuis le XVIIIe siècle, et ailleurs encore qu'en

Italie, que de gages a donnés la musique à la cause de la vérité! Citerons-nous dans notre patrie les Rameau, les Gluck, les Méhul, tous les maîtres de l'Opéra français, ce genre plus dramatique encore que musical. Faut-il que Berlioz et l'école contemporaine viennent à leur tour attester le respect constant de notre musique nationale pour l'action, le sentiment et la parole?

En Allemagne enfin, on pourrait montrer comment la philosophie et l'esthétique ont préparé de longue date la voie où Wagner devait faire un pas de géant. Il serait facile d'établir, avec M. Rod, que le système wagnérien n'a été que la conséquence rigoureuse, oh! combien rigoureuse! des théories répandues par les Lessing, les Herder et les Hegel.

Au point de vue théorique donc, l'idée qui domine le temps présent, l'idée de la vérité, n'est autre chose qu'une résultante. C'est au point de vue de la pratique et de l'application seulement qu'elle est une création, et la création de Wagner plus que de personne. A lui surtout en revient la responsabilité; à lui nous en devons et le bienfait et le dommage.

Quand Wagner se fut donné pour but unique la vérité, comment a-t-il tâché d'y atteindre? Par trois moyens, qui sont les trois principaux articles de son symbole : prédominance de l'orchestre, *leitmotiv*, et fusion de ce qu'on appelait jadis les morceaux, dans ce qu'on appelle aujourd'hui la mélodie continue. En ces trois lois, exclusivement musicales, je voudrais vous montrer l'influence et comme le contre coup de certaines lois, plus générales, qui règnent aujourd'hui.

Plus que personne avant lui, Wagner a senti d'instinct et compris par la réflexion, de quelle puissance expressive dispose l'orchestre. Dans ce problème éternel, dans cette règle, non pas de trois, mais de deux, qu'est le drame musical, il a violemment renversé l'ordre primitif des facteurs : il a dépossédé les voix au profit des instruments. Il a donné pour devise à son art le mot de je ne sais plus quelle sainte du moyen âge : *Symphonialis est anima*, l'âme est symphonie. Ainsi, par un détour, ou plutôt un retour imprévu, la musique instrumentale, celle que Hegel nommait la musique indépendante, a regagné ce qu'elle était sur le point de perdre. On l'allait délaisser pour courir au théâtre ; elle y a

couru la première et, s'y installant en souveraine, elle a conquis ses vainqueurs.

M. Cherbuliez, dans son livre sur l'*Art et la nature*, a donné du rôle nouveau de l'orchestre une explication spécieuse. L'œuvre lyrique, dit-il, par l'importance accrue de l'orchestre, s'est rapprochée de la nature, laquelle nous montre toujours les choses dans leur cadre. Or, le chant, c'est la passion; l'orchestre, c'est le monde au milieu duquel la passion agit et se meut. Le monde la regarde et la juge. Tantôt il lui vient en aide, il l'encourage et la consacre; tantôt au contraire il entre en lutte avec elle, la contredit et la combat. Ainsi compris, l'orchestre ne serait que le spectateur, le témoin de notre destinée; notre allié, notre complice, à moins qu'il ne soit notre ennemi.

Cela est vrai quelquefois, mais non pas toujours. Le plus souvent l'orchestre, dans la conception moderne, n'est pas extérieur aux personnages du drame lyrique; il est au contraire ces personnages eux-mêmes ; c'est eux seuls qu'il représente, et à lui seul. Il a, pour y réussir, des facultés merveilleuses. Songez d'abord à la quantité, puis à la qualité des éléments expressifs qu'il pos-

sède. Eloquent s'il le veut, comme la voix, par la mélodie, c'est-à-dire par la suite des sons, il peut l'être par leur combinaison, c'est-à-dire par l'harmonie, et par le timbre, c'est-à-dire par leur caractère ou, si vous voulez, leur couleur.

Que d'exemples dans Wagner, de sentiments ainsi traduits, et avec quelle vérité! par les seules puissances instrumentales! Je sais, en maint passage de *Lohengrin*, deux accords, oui deux accords seulement, dont la succession étrangement douce suffit à donner, mieux que toute parole, l'impression du lointain, du surnaturel et de l'inconnu.

Citerons-nous aussi, au début de la *Walkyrie*, l'adorable tableau, purement orchestral, de Siegmund secouru par Sieglinde! Épuisé de fatigue et de soif, Siegmund est venu tomber devant la flamme mourante du foyer. Il demande à boire. La jeune femme l'entend, remplit une coupe, et presque sans mot dire la présente au malheureux. Il la saisit et boit à longs traits. Ici encore c'est l'orchestre qui parle et qui chante. Par lui se traduit d'abord la surprise, l'émoi de Sieglinde, puis son empressement charitable; par lui encore, par la hâte redoublée de la mélodie, l'impatience de la soif qui attend, qui implore; par lui tou-

jours, par l'épanouissement des modulations et des accords, par l'effusion des violoncelles, la fraîcheur de l'eau bienfaisante et le soulagement des lèvres désaltérées.

En de telles scènes, le rôle de la parole et du geste se réduit à l'indication du sujet. L'orchestre le traite, y répand la vie, y insufle l'âme. D'où procède cette âme aujourd'hui? Non plus comme naguère d'une force unique: la voix, mais d'un concours de forces : l'orchestre. La puissance n'appartient plus à l'unité mais au nombre, et c'est ici la première rencontre entre les idées générales et les idées musicales du temps présent, ou plutôt la première réaction des unes sur les autres.

Elle n'a point échappé jadis à votre profond penseur ? Amiel. Déjà dans *Tannhaüser* il reconnut l'avénement d'un ordre nouveau. « Les œuvres de Wagner, écrivait-il en 1857, sont plutôt des drames symphoniques que des opéras. La voix est ramenée au rang d'instrument, mise de niveau avec les violons, les timbales et les hautbois, et traitée instrumentalement. L'homme est déchu de sa position supérieure, et le centre de gravité passe dans le bâton du chef d'orchestre.

C'est la musique dépersonnalisée, la musique néo-hégélienne, la musique foule, au lieu de la musique individu. En ce cas, elle est bien la musique de l'avenir, la musique de la démocratie socialiste, remplaçant l'art aristocratique, héroïque et subjectif..... La musique de Wagner représente l'abdication du moi et l'émancipation de toutes les forces vaincues. »

Musique-foule ! la formule est heureuse. Oui, même en musique, nous assistons aujourd'hui à l'avénement du nombre. L'orchestre n'était rien ; il a voulu devenir tout. Il a dit à la voix humaine : « Trop longtemps tu fus seule à chanter. Désormais je veux chanter avec toi, ou pour toi. Je te révèlerai des accents que tu ne connais pas et que j'ai pris à la nature entière. Les arbres mêmes m'ont donné leur cœur, et mes violons entre leurs planchettes frêles, et mes hautbois dans leur col allongé gardent un peu du murmure des forêts, de la plainte des vents et de l'âme éparse des solitudes. Accueille-moi, ne méprise pas mes concerts, car moi seul j'ai des voix qui jamais ne se brisent et jamais ne se lassent : j'ai les flûtes aux lèvres d'argent et les clairons aux bouches de cuivre. »

Ainsi parla l'orchestre, et la voix humaine crut à sa parole et l'associa à l'empire. Elle expie aujourd'hui sa crédulité : la révolution est faite, et, captive de la foule, écrasée par le nombre, la pauvre détrônée est en train de mourir.

La seconde idée qui régit le drame musical du temps présent est l'idée du *leitmotiv*. Elle dérive de la première. L'orchestre, organe de la symphonie, doit nécessairement parler le langage symphonique. Or, quoi de plus symphonique que le *leitmotiv*, cette forme sonore qui se prête aux innombrables variantes du rythme, du mouvement, de l'harmonie et du timbre ? Deux éléments constituent la symphonie : la pluralité des agents matériels — les instruments — et le développement de la forme immatérielle, c'est-à-dire de l'idée musicale. Or, le système du *leitmotiv* n'est que l'appropriation rigoureuse au drame lyrique de ce second élément, lequel est l'essence et l'âme même de toute musique. Wagner, en l'appliquant, était donc recevable, dans une certaine mesure, à se réclamer des grands classiques, les Bach, les Beethoven, et à se donner, lui, réformateur et révolutionnaire, pour l'héritier de la tradition.

Vous connaissez le *leitmotiv* et vous savez quels services il a rendus à la cause de la vérité. C'est aujourd'hui l'instrument par excellence de l'analyse et de la psychologie musicale. Étant donné un personnage, un sentiment, un objet, on choisit quelques accords ou quelques notes, on les dispose suivant une relation réciproque, aussi caractérisée que possible, d'intervalle et de rythme, et on en fait le signe indélébile de l'objet, du sentiment ou du personnage donné.

« Aussi sûrement, comme écrivait, après avoir entendu la *Tétralogie*, un critique d'Allemagne[1], aussi sûrement qu'on sait que lorsque le soir les tambours et les trompettes de la garde font entendre la retraite militaire, il est neuf heures, et que lorsqu'il est neuf heures la garde va sonner de la trompette et battre le tambour, aussi sûrement on sait que lorsqu'il est question de l'épée de Siegfried, le motif correspondant se fera entendre, et que lorsque ce motif revient, le texte aura rapport à l'épée. La sonnerie de la garde du soir, c'est le *leitmotiv* des militaires qui vont se coucher. »

De ce procédé, Messieurs, vous n'ignorez pas

1. M. Paul Lindau.

quels effets prodigieux on a obtenus: quelle unité d'abord, le *leitmotiv* demeurant toujours en substance identique à lui-même; quelle variété aussi, le *leitmotiv* admettant à l'infini les altérations, les accidents et les nuances. Il se plie à tous les détours, il s'abaisse à tous les détails; il exprime tantôt les entités les plus simples, tantôt les opérations les plus complexes. Tour à tour il agit seul et réagit sur ses pareils, à moins que ce ne soit sur ses contraires, et je sais des pages de Wagner, par exemple l'admirable marche funèbre de la *Gotterdammerung*, dont on pourrait, comme d'une combinaison chimique, et donner la formule et opérer la décomposition.

La première qualité pour le *leitmotiv*, étant donnée sa destination, c'est d'être petit, le plus petit possible, aisément maniable, léger, facile à tourner et à retourner en tous sens. Afin de trouver place partout, il ne faut pas qu'il tienne trop de place, et s'il veut s'entendre avec ses congénères, il ne les doit point gêner. Pour faire un bon *leitmòtiv*, c'est trop d'une phrase, d'une mélodie; trois ou quatre notes valent mieux, deux au besoin; l'idéal serait qu'une seule pût suffire. Oh! alors que de belles choses on verrait! On

les verra peut-être. Peut-être un jour le *leitmotiv* wagnérien semblera-t-il trop chantant et déplorablement italien. Pour exprimer un sentiment, on trouvera que c'est assez d'une note, et voici, j'imagine, comment procèdera le drame lyrique. Supposons qu'il s'agisse de mettre en musique *Œdipe-Roi*. Un *ut* figurera l'inceste; un *mi*, le parricide. La tierce *ut-mi* représentera le double crime et par conséquent l'âme totale du héros; et si alors, ainsi qu'il est possible, on attribue non seulement aux notes, mais aux timbres une vertu symbolique, c'est à la clarinette que reviendra l'honneur de servir de *leit instrument* au royal aveugle de Thèbes.

J'ait poussé jusqu'à l'absurde, Messieurs; mais sans aller aussi loin, il est impossible de ne pas constater dans la musique contemporaine l'action d'une force que le temps présent reconnaît pour toute puissante et puissante partout: la force des infiniment petits. Les infiniment petits sont en train de conquérir le monde: le monde intellectuel après le monde physiologique, et, non moins que notre corps, notre pensée. Le microbe est devenu l'élément universel, et la micrographie l'universelle méthode. Les lettres, les

arts l'emploient aussi bien que les sciences ; non moins qu'à la médecine elle se prête à la psychologie, à l'histoire, au théâtre, au roman et à la musique. Du principe et du procédé infinitésimal voulez-vous des exemples ? Lisez un historien comme Taine, un romancier tel que M. Bourget, écoutez le dialogue d'une pièce d'Ibsen, et vous comprendrez aussitôt comment l'œuvre d'art ou de littérature, unité jadis, tend à devenir de plus en plus collection et somme, et comment le menu détail remplace les vastes généralisations d'autrefois. Le drame lyrique de Wagner, cette chose énorme, se compose de toutes petites choses, d'élément embryonnaires, véritables microbes musicaux. Prenez par exemple l'admirable premier acte de la *Walkyrie*. Sauf le *lied* du printemps, vous n'y trouvez pas un motif qui comprenne plus de quatre ou cinq notes, une mesure, deux à peine. Pas une période de longue haleine, pas une mélodie à proprement parler ; rien que des indications, des insinuations, des formules aussi brèves que possible, des parcelles et des germes obscurs. Mais dans le milieu favorable où ils ont été déposés, voici que ces germes entrent en fermentation ; ils croissent, ils se mul-

tiplient avec la rapidité et la fécondité des bacilles véritables, ils envahissent l'organisme sonore tout entier, et vous savez alors quelle fièvre ils y allument. Fièvre sacrée et sublime, qui porte et répand la vie, mais une vie qu'elle puise, comme les fièvres malignes puisent la mort, dans des éléments presque imperceptibles et dans des raccourcis d'atômes.

Enfin, Messieurs, il est une troisième et dernière idée musicale, wagnérienne elle aussi, qui reflète une idée générale du temps présent: c'est l'idée de la mélodie continue ou infinie. Si vous avez entendu un opéra de Wagner après un opéra de Mozart, de Gluck, de Beethoven, vous aurez été frappés d'une chose: chez les classiques, un acte du drame musical se divise, et très nettement, en plusieurs périodes, et chacune de ces périodes mêmes en phrases distinctes et autonomes. Dans l'opéra wagnérien, c'est le contraire. Là, chaque acte forme un tout indivisible; les scènes, les phrases s'enchaînent, se commandent les unes les autres. Au lieu des mélodies successives, une mélodie éternelle fuyant toujours, toujours poursuivie, jamais atteinte, se plaît à nous dérouter et à se dérober elle-

même. On croit la tenir, l'arrêter enfin ; à la faveur d'une modulation imprévue, d'une cadence évitée, elle glisse, s'échappe et reprend sa course ; on l'a très bien dit : elle ne commence pas, elle ne finit pas non plus, elle dure. Cette mélopée sans repos ni trêve, ce discours musical sans paragraphes et presque sans ponctuation, donne l'impression d'une chose non pas faite, mais en train de se faire, d'une préparation, d'une tendance, d'une évolution et d'un perpétuel devenir. Or, le devenir, vous le savez, l'*in-fieri*, voilà encore un des aspects sous lesquels on s'est plu de nos jours à tout regarder : les choses, l'homme et jusqu'à Dieu même. Disciple en cela de la philosophie allemande, et notamment de Hegel, Renan doutait que Dieu fût ; mais il admettait, sans l'affirmer d'ailleurs, qu'un jour peut-être il serait, et cela grâce à nous, le Divin existant déjà en puissance et virtuellement quelque part, ne fût-ce qu'en nous-mêmes, et consistant dans notre attente, notre espoir et notre désir de son avènement. Souvent, Messieurs, trop souvent, la musique contemporaine ressemble au Dieu de Renan. En l'écoutant, on pressent l'approche du Dieu : *Deus ecce Deus*, plutôt qu'on n'en reconnaît

la présence. De là notre curiosité, notre impatience, à la longue notre énervement et notre angoisse. Tant pis pour vous, nous dit-on, car en musique autant qu'en métaphysique, là est la vérité, là est la vie ; c'est pour respecter l'une et pour imiter l'autre, que l'art contemporain choisit des formes perpétuellement changeantes, des formes qui ne sont pas mais qui se font, des formes représentatives du devenir plutôt que de l'existence.

Polyphonie instrumentale. — *Leitmotiv*. — Mélodie infinie. — Voilà donc les trois grandes idées musicales du temps présent. Sont-ce là des idées nécessaires et par conséquent immuables, et de ce qu'elles règnent aujourd'hui faut-il conclure qu'elles règneront toujours ? Il est permis d'en douter.

D'abord, en nous parlant à satiété de la vérité dans la musique, on oublie trop qu'il ne s'agit et ne peut s'agir que d'une vérité spéciale, plus que toute autre partielle, variable et limitée, ou complétée, par une vérité contraire. Nulle part aussi bien qu'ici ne se vérifie la fameuse loi hégélienne de la thèse et de l'antithèse, de l'identité ou de la conciliation des contradictoires. Les partisans de la vérité à tout prix, avant tout, plus que tout,

ont créé sur ce mot, ce grand et beau mot, une équivoque qu'il importe d'abord de dissiper. Il faut distinguer le plus nettement possible, sous peine de tomber dans les pires confusions, la vérité scientifique de la vérité littéraire, et puis, et surtout, de la vérité artistique. La première seule est vérité absolue ; la seconde, et la troisième plus encore, ne sont que vraisemblance, ressemblance ou analogie. Que les corps célestes, par exemple, s'attirent en raison directe de la masse et inverse du carré des distances, voilà qui est vrai absolument ; mais qu'Oreste, pour l'amour d'Hermione et sur l'ordre de cette princesse en fureur, assassine Pyrrhus, cela, tout en étant vrai aussi, ne l'est point autant ; cela pourrait ne pas être, et tel ou tel autre dénoûment d'Andromaque ne paraîtrait pas rationnellement faux. Si telle est déjà, passez moi ce vilain mot, la relativité de la vérité littéraire, que sera donc celle de la vérité musicale, et le drame lyrique ne s'éloignera-t-il pas infiniment plus que le drame ordinaire, de la réalité ? Infiniment plus, en effet. Que Rodrigue et Chimène parlent en vers, c'est déjà une première fiction ; c'en est une autre, qu'ils chantent, et, si je puis dire, une autre beaucoup

plus fictive encore; que leur chant affecte d'ailleurs la forme de la romance ou celle du récitatif. Nous l'admettons pourtant, cette fiction redoublée, mais ne l'oublions pas, c'est au mépris, deux fois au mépris de la vérité rigoureuse. Le vieux la Harpe, en 1777, écrivait déjà sur ce sujet des choses judicieuses :

« On objecte qu'il n'est pas naturel de chanter un air de cette nature dans une situation passionnée, que c'est un moyen d'arrêter la scène et de nuire à l'effet. Je trouve ces objections absolument illusoires. D'abord, dès qu'on admet le chant, il faut l'admettre le plus beau possible, et il n'est pas plus naturel de chanter mal que de chanter bien. Tous les arts sont fondés sur des conventions, sur des données. Quand je viens à l'Opéra, c'est pour entendre de la musique. Je n'ignore point qu'Alceste ne faisait pas ses adieux à Admète en chantant un air ; mais comme Alceste est sur le théâtre pour chanter, si je retrouve sa douleur et son amour dans un air bien mélodieux, je jouirai de son chant en m'intéressant à son infortune. » La vérité musicale étant ainsi plus que toute autre relative et contingente, l'expression n'en saurait être absolue ni jalousement accaparée par

tel procédé ou tel système. Wagner est vrai, quand il lui arrive de l'être; il l'est par certains moyens, mais Gluck et Mozart ne sont pas moins vrais par des moyens diamétralement opposés. Tandis qu'une expérience, un problème scientifique n'admet qu'une solution, il y a cent manières de résoudre ces problèmes d'esthétique et de sentiment que sont les romans, les comédies, les drames, et les drames lyriques plus que tous les autres. Le savant impose son hypothèse à notre raison; l'artiste propose la sienne à notre sensibilité, qui demeure toujours libre de s'y refuser ou d'y souscrire.

Et maintenant, Messieurs, reprenant à rebours les trois dogmes de la foi musicale nouvelle, nous devons nous souvenir d'abord, qu'en dehors de ce *Credo* des chefs-d'œuvre déjà sont nés, et nous demander ensuite si d'autres ne sont pas à la veille de naître. On a beaucoup cité le mot de Renan : « l'art s'évanouirait dans le vague et l'insaisissable le jour où il voudrait être infini dans ses formes comme il l'est dans ses conceptions. » Il semble parfois que ce jour soit venu pour la musique et qu'elle coure le risque de cet évanouissement, parce qu'elle se flatte d'être

infinie dans une de ses formes, peut-être la plus essentielle de ses formes, la mélodie. Si la mélodie veut être sauvée, il est temps qu'elle se définisse. Ne l'oublions pas : les limites des choses sont sacrées, étant la garantie et la condition même de leur être, et le fleuve n'est un fleuve que parce qu'il a des rives. Plus de morceaux, dites-vous, plus d'airs nettement déterminés, plus de phrases même, le tout au nom de la vérité. Mais rien n'est plus vrai pourtant, plus rigoureusement vrai, plus adéquat au sentiment exprimé, que certains airs, aussi définis, aussi formels, que la mélopée d'aujourd'hui paraît inconsistante et vague : les stances de *Sapho*, chez les modernes ; chez les anciens : l'air d'Orphée : *J'ai perdu mon Eurydice*, ou le *Voi che sapete*, de Chérubin.

Pas plus que la mélodie infinie, le *leitmotiv*, Messieurs, n'a promesse d'immortalité. Après avoir donné des résultats prodigieux, il se peut que ce système touche à sa fin, usé par ses propres excès. La musique de demain pourra peindre à plus grands traits, à fresque, et, soyez en sûrs, la vérité n'y perdra rien. La psychologie musicale, qui s'est longtemps passée du *leitmotiv*, s'en passera encore. Chérubin, Orphée, Sapho,

ces trois figures que je citais tout à l'heure, les prenant au hasard parmi celles qui vous sont familières, ne suffit-il pas d'un air, oui d'un air, pour les évoquer, vivantes et vraies ; de quelle large, et pourtant de quelle exacte vérité ? *Voi che sapete ! J'ai perdu mon Eurydice — O ma lyre immortelle!* — Ne retrouve-t-on pas dans ces trois admirables pages, trois caractères et comme trois portraits en musique : l'adolescent troublé d'amour, l'époux désespéré de l'épouse une seconde fois perdue, et la pâle poëtesse gravissant pour mourir le blanc promontoire de marbre! Si nous en avions le loisir, Messieurs, nous écouterions ces trois voix chanter comme on ne chante plus aujourd'hui. N'en doutez pas : autant que Sieglinde, Parsifal et Tristan, Sapho, Orphée et Chérubin disent des choses vraies, des choses profondes, et si justes sont leurs accents, si éloquents les chants qui s'échappent de leurs lèvres, que toutes les mélodies infinies et tous les *leitmotive* du monde ne sauraient y ajouter la moindre parcelle d'âme, un seul atôme de vérité.

L'orchestre enfin, l'orchestre est-il assuré de conserver toujours dans le drame lyrique la prépondérance qu'il a conquise ? Occupe-t-il aujour-

d'hui des positions inexpugnables, et sera-t-il indéfiniment au théâtre l'interprète exclusif de nos sentiments et de nos passions, le dépositaire jaloux de la vérité ? Nul n'oserait, Messieurs, lui garantir ce privilège. A l'évolution instrumentale, j'imaginerais fort bien qu'une évolution vocale succédât un jour. L'héritier de Wagner sera peut-être son contradicteur, et par lui l'âme de la musique, symphonique aujourd'hui, redeviendra chantante. D'une pareille vicissitude, le passé nous donne des exemples et l'avenir peut-être nous laisse entrevoir quelques indices. N'est-ce pas dans la voix humaine que le génie classique avait placé le centre de gravité et pour ainsi dire le centre de vérité et de beauté du drame musical? Devant le cadavre du Commandeur, vous le savez, et sur la tombe d'Eurydice, ce n'était pas l'orchestre, c'était Dona Anna, c'était Orphée qui pleurait.

Et pendant ces dernières années, que dis-je, hier, vous qui prêtez l'oreille à tous les bruits du dehors, entre deux échos d'Allemagne, vous aurez peut-être senti venir je ne sais quel souffle d'Italie. Peut-être quelques chants de l'*Otello*, du *Falstaff* de Verdi seront arrivés jusqu'à vous. Les

deux œuvres du vieux maître italien, Messieurs, sont caractéristiques. Elles marquent une orientation nouvelle, ou plutôt vers le but éternel elles rouvrent les anciens chemins. Elles rendent à la musique un idéal, qu'un autre idéal avait momentanément obscurci. Plus de suprématie instrumentale, plus de *leitmotive*, plus de mélodie infinie. Et pourtant, quel respect, quel amour de la vérité ! Quel respect et quel amour aussi de la voix, de la parole humaine! La parole, Messieurs, jamais autant qu'aujourd'hui la musique n'a protesté de son amour pour elle. C'est d'elle que la musique se déclare la servante, l'esclave. D'après Wagner tout le premier, elle est la fin, et la musique n'est que le moyen. Tout l'effort wagnérien ne tend qu'à l'exaltation, à l'illumination, à la transfiguration du mot par le son. Mais en réalité, ce mot, soi-disant sacré, Wagner l'a dépossédé et détrôné; ce que le mot porte en lui, ce qu'il veut dire, Wagner ne l'a pas cru capable de le dire lui-même, puisqu'il a chargé l'orchestre de le dire pour lui, et trop souvent sans lui.

Eh bien ! Messieurs, l'heure approche peut-être d'une revanche de la parole. L'interprète le plus naturel du cœur humain, n'est-ce pas après

tout la voix humaine? Qu'elle en devienne le plus fidèle, le plus docile, le plus véridique surtout, et nul autre ne l'égalera. Alors elle pourra bien partager avec les instruments sa mission sublime; elle ne la leur abandonnera plus, et contre la puissance du chant toutes les puissances de l'orchestre ne prévaudront point. Au commencement était le Verbe. Il était même au commencement de la musique; que dis-je, il en a été le commencement. Il en sera peut-être la fin. Alors les instruments se tairont, ou du moins chanteront plus bas, et le Verbe, le Verbe seul sera; il sera en Dieu, il sera Dieu.

Mais, Messieurs, que parlons-nous ici d'une fin? L'art ne finit jamais; il se renouvelle. Il oscille éternellement entre deux pôles qui tour à tour l'attirent et le repoussent; ces deux pôles sont l'amour des apparences et l'amour de la réalité. L'art, a dit M. Cherbuliez, est une protestation contre la nature qu'il imite. — La musique, ainsi que les autres arts, s'accommode de cette définition. En elle, tantôt l'instinct de l'imitation, tantôt celui de la protestation est le plus fort. La grande idée musicale d'aujourd'hui, c'est la vérité. Pourquoi celle de demain ne serait-elle pas la fiction, le

rêve et la chimère? Nous avons dit à la musique : chante-nous des chants où nous puissions nous reconnaître. Nos fils lui demanderont peut-être des chants où ils puissent s'oublier. Alors la symphonie pure, plus vague, moins exacte que le drame lyrique, la symphonie, ouvrière d'illusion plus que de vérité, reprendra l'avantage. Puis, le désir humain ayant changé encore, la musique encore changera, et longtemps, longtemps ainsi, sous des souffles alternés, monteront et descendront les deux plateaux de la balance, jusqu'au jour de l'équilibre définitif, où nous n'aurons plus à chercher l'idéal hors de l'éternelle réalité.

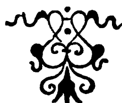
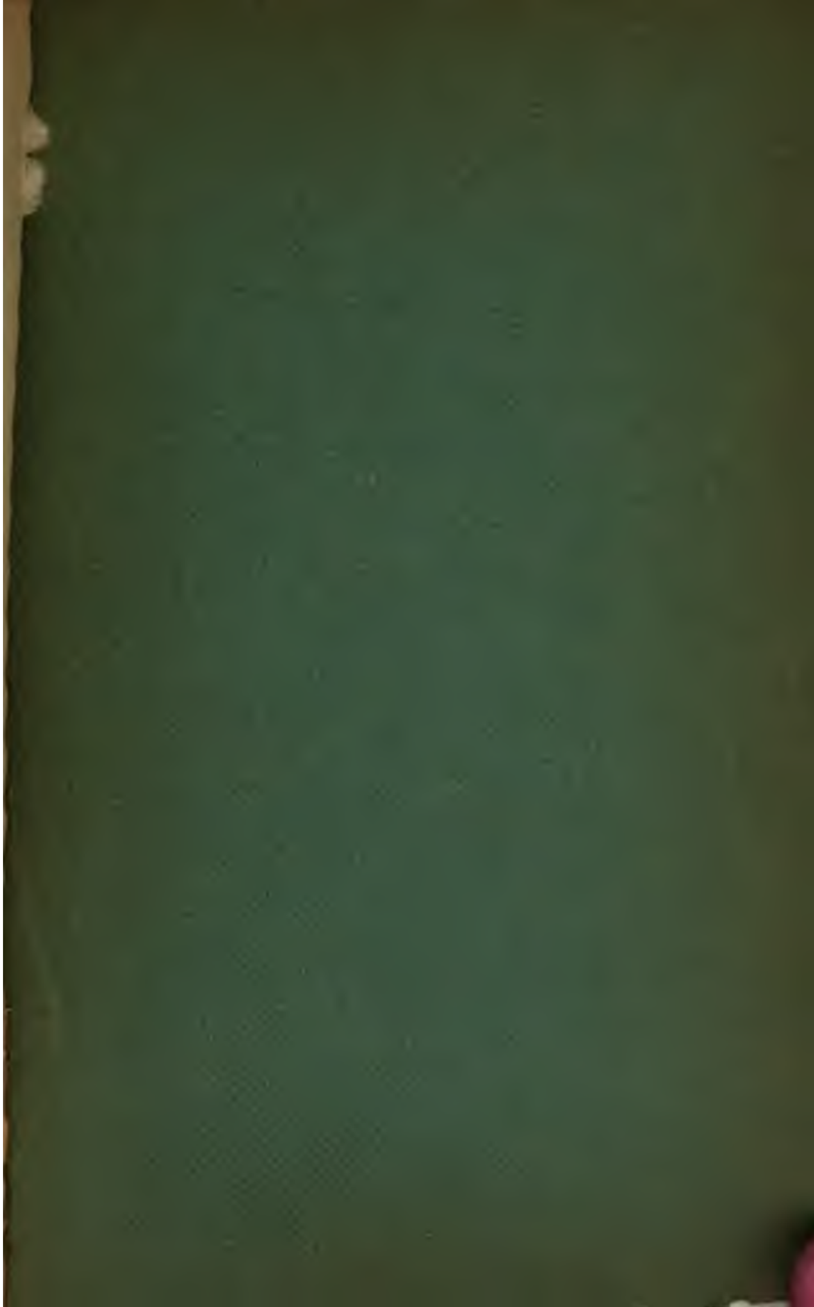




TABLE DES MATIÈRES



Compiègne. — Imprimerie Henry Lefebvre, rue de Solferino, 31.





Imp. [illegible]

